سلسلة شهرية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة
تعنى بتقديم الدراسات المتصلة بالفولكلور
ونصوص وسير وحكايات وملامح الأدب الشعبي

مكتبة الدراسات الشعبية

٧٩

القاهرة - يونيه ٢٠٠٣ م

الموشحات الأندلسية

تأليف : د. سليمان العطار

• تصميم الغلاف : عبد الرحمن نور الدين
• موتيفة الغلاف : غريب ندا
• كلمة الغلاف : من تقديم الأديب خيرى شلبى
• مراجعة لغوية : سعاد أحمد

رقم الإيداع : ١٠٨٣٠ / ٢٠٠٣
الترقيم الدولى :
I.S.B.N. 977 - 305 - 490 - X
• طبع من هذا الكتاب ثلاثة آلاف نسخة

• المراسلات : باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : ١٦ أ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة
- رقم بريدى ١١٥٦١
ت : ٧٩٤٧٨٩١ (داخلى : ١٨٠)

• الطباعة والتنفيذ :
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠

مستشارو التحرير

د. أحمد أبو زيد
د. نبيلة إبراهيم
د. أحمد مرسى

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى
أمين عام النشر
محمد السيد عيد
الإشراف العام
فكرى النقاش
الإشراف الفنى
عرب ندا

هيئة التحرير
رئيس التحرير
خيرى شلبى
مدير التحرير
حمدى أبو جليل

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

المحتوى

هذا الكتاب ٧
تقديم الطبعة الثانية ٩
تقديم الطبعة الأولى ١٢

الفصل الأول

الشكل الخارجى للموشحة

١- الكلمة وتاريخ غامض ١٥
٢- تعريف ٢٦
٣- عدد المقطوعات وأقسامها .. ٣٤
٤- البيت ٣٧
٥- القفل ٤٩
٦- المقطوعة الأخيرة من الموشحة ٦٠
٧- أوزان الموشحات ٦٨
٨- قوافى الموشحات ٧٨
٩- التغصين والتضمين ٨٣

الفصل الثانى

رجلان والتوشيح

١- زرياب ٩٣
٢- ابن عبد ربه ١٤٥

الفصل الثالث

الحداثة فى الشعر العباسى ١٦٧
الحداثة (التجريب) ٢٤٠

الفصل الرابع

الحداثة فى الموسيقى العباسية ٢٨٣

الفصل الأخير

الحداثة العباسية فى قرطبة ٣٣٣
- ١- قرطبة ٣٣٣
- ٢- نشأة الموشحات ٣٤٣
- ٣- مدخل رياضى لنشأة الموشحة ٣٥٣
- ٤- بين الموشح « العروس » والموشح « المثالى » ٣٧٧
- ٥- أصل المصطلح فى فن التوشيح ٣٩٤
- ٦- الموشح والدور ٤٠٢
- ٧- الخرجة الأعجمية ٤٠٥
- ٨- خاتمة ٤٠٨

المصادر والمراجع ٤١١

هذا الكتاب

حضارة للوشحات

بقلم : خيرى شلبى

كيف ظهر فن الزجل وفن الموشحات؟ وكيف تطورت الموسيقى فى الأندلس . وهل الموشحات الأندلسية ذات أصول عربية هاجرت إلى قرطبة لتجد فى أرضها ومناخها مهودًا خصبية للتجدد والتطور؟

هذا الكتاب الذى نشرف بتقديم طبعة مصرية منه ليس يجيبنا على هذا التساؤل فحسب ، بل يعطينا صورة بانورامية للأدب العربى فى الأندلس ، لكنها صورة متجذرة فى نفس الوقت تغوص بنا إلى أغوار بعيدة فى العقلية النيِّرة التى صنعت حضارة الأندلس بالأبجدية العربية التى شرفها القرآن الكريم باتخاذها جسورا لمعانيه العظيمة وآياته الخالدة .

لقد وفق الأستاذ الدكتور سليمان العطار فى استجلاء فترة من أهم الفترات فى تاريخ الأدب العربى الذى ازدهر فى المشرق العربى وامتد

إشعاعه إلى المغرب ، ثم عبر المحيط برسالته الحضارية الجاذبة للفطرة الإنسانية .

كل ذلك من خلال دراسته للموشحات الأندلسية : ما معنى الموشحة؟ ما شكلها . ما موضوعها؟ ما الأوزان والقوافى ؟ . إلخ .

أشهد أننى لم أقرأ فى حياتى دراسة فى هذا الموضوع أشمل وأدق من هذه الدراسة البالغة الصعوبة إلا على كاتبها الدكتور سليمان العطار ، الذى كان - كما تفضل وأشار - أشبه بعالم الآثار حين يتعامل مع شقفات من الفخار ، يحاول استكمال شكلها الأصلى واستقصاء تاريخها .

ولعلكم تعرفون أن الدكتور سليمان كان - وربما لا يزال - مديرا للمعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد ، ومستشارا ثقافيا بسفارة جمهورية مصر العربية فى أسبانيا .

وهذه الطبعة الثالثة التى تشرف بتقديمها لهذا الكتاب تعتبر فى نظرنا طبعة أولى بشكل ما ، على اعتبار أن طبعتيه السابقتين نشرتا خارج البلاد وفى عدد محدود من النسخ . ولما كان الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية والتميز فإننا حرصنا على تقديمه لكم فى طبعة شعبية ونحن على ثقة بأنكم ستجدون فيه زادًا عظيما وممتعا . . نسأل الله التوفيق و . . سلام عليكم .

خيرى شلبى

تقديم
الطبعة الثانية

هذا الكتاب البالغ الأهمية فى تاريخ ما كتب عن الأدب الأندلسى والأدب العربى بشكل عام يظهر فى الحقيقة فى طبعته الثانية بناء على اقتراح مدير مطبعة المعهد السيد محمد على بنعلال ، الذى يدين له المعهد والدراسات الأندلسية بالكثير ؛ لاتساع معرفته وإخلاصه لهذه المؤسسة وتخصصها ، وهو شخصيا - أطال الله فى عمره - يمثل الامتداد الوحيد لهذه المؤسسة النبيلة - المعهد المصرى للدراسات الإسلامية والمتوسطية والايبرو أمريكية - كما يدين المعهد وظهور هذا الكتاب وكثير من الدراسات الأندلسية لكل الفنيين فى مطبعته وهم السادة مختار منتصر أنطونيو منيندث وإسماعيل بنعلال .

إن نشر هذا الكتاب يهدف إلى إحياء بعض قضايا الأدب الأندلسى من جديد ، إذ أن الدراسات الأندلسية فى العالم العربى الآن فى انقراض وانغلاق على نفسها ، رغم أهميتها

البالغة فى فهم تاريخ الآداب العربية ثم فى فهم الحاضر الثقافى المتوسطى والأمريكى اللاتينيى ، وما زالت تلك الدراسات هى مدخلنا الأفضل لفهم العالم الغربى واقتحام حصونه المغلقة .

وفيما يتعلق بأهمية هذا الكتاب نوجز الأمر . يتضمن الكتاب بشكل فريد نشأة الحداثة العباسية فى الشعر والموسيقى معًا ثم يعالج اختفاءها السريع فى بغداد لتظهر فى قرطبة ، وتبقى هناك فى تطور يؤدى إلى ظهور الموشحات والزجل وموسيقى الآلة الأندلسية . فهو بهذا المعنى يقدم فى تصور مختلف وعلمى فترة مهمة من تاريخ الأدب العربى الشرقى وامتدادها الأندلسى .

ثم بعد ذلك يقدم الكتاب تشريحًا فيزيقيًا للموشحة ، ويحسم كل المشاكل الغامضة المتعلقة بهذا الفن كاشفًا عن أسراره مخلصًا له من تعسف الباحثين حينما استمروا فى فرض عروض الخليل على شعر الموشحة التى لها عروض آخر لعله - إذا توالى البحث - يكون مدخلًا لنموذج جديد لفهم عروض الشعر العربى بعيدًا عن نموذج الخليل التلفيقى . أخيرًا ألمحت الدراسة لحقل جديد واسع لدراسات مستقبلية حول الفنون الشاملة بأمريكا اللاتينية مثل : التانجو الأرجنتينى ولاكويكا الشيلية . . . إلخ ، إن هذه الفنون الشاملة الأمريكية ليست إلا نسخًا معدلة من الموشحة كما كان الرومانس الأسبانى نسخة قشتالية من الزجل .

فن التوشيح ذلك الفن الشامل أكثر أهمية وتأثيرا فى حاضر المتكلمين بالأسبانية والعربية مما يظنون .

من هنا ، أقدم هذا الكتاب للقارئ الأسبانى المتخصص والقارئ العربى المتخصص وغير المتخصص ، داعيًا كليهما إلى الأخذ بيد ما طرحه الكتاب نحو الأمام مع تأكيد ضرورة دفع حياة جديدة للدراسات الأندلسية ، لفهم واقع عالم تباعدت ببعضه عن بعضه أحداث التاريخ رغم القرب والاشتراك ، وأعنى بذلك عالم الناطقين بالضاد ولانييه (*) .

سليمان العطار

(*) الصوت نييه N تنفرد به الأسبانية كانفراد العربية بالضاد .

تقديم

الطبعة الأولى

هذا العمل مغامرة محمودة العواقب ، وليست كل المغامرات كذلك . إنه بحث عن نشأة الموشحة هذا الفن الشعرى العظيم الذى توصلت إليه العبقرية العربية فى الأندلس ، والبحث عن النشأة عمل يشبه عمل علماء الآثار فى الحفريات ، فلا يجدون أمامهم إلا أوانى فخارية مهشمة يحاولون عبثًا جمعها وإعطاءها صورتها الأولى غير المعروفة فيفشلون ، لكنهم خلال هذه العملية ينجحون فى رؤية بعض زوايا وانحناءات وزخارف تلك الصورة الأولى ، ومع هذه الرؤية ومواصلة العملية يقتربون من الصورة المنشودة ، ومن وظائفها بل ومن طبيعة الحياة الماضية التى أنتجتها .

وحتى يمكن تحقيق مزيد من النجاح ، لا ينبغى إهمال الشظايا الصغرى من الفخار ، بل لا ينبغى إهمال الشكل الذى تأخذه قطع الطين الملتصقة به ، فلعلها احتفظت بعنصر

شكلى مفقود ، وهذا سيحدد خطوط خطة عملنا فى هذا البحث .

سنبدأ العمل بمنطقة مأمونة نسبيًا . إنها الموشحات نفسها ، تلك الموشحات التى وصلت لطور النضج والكمال ، والتى أيضا فقدت علاقتها بمنبتها « الأندلس » ، فوصلت إلينا مواطنًا أندلسيًا نبيلاً ، لكنه منفى لا نعرف على وجه اليقين مكانته الاجتماعية فى وطنه المفقود ، ولا وظائفه أو نسبه أو أهله أو سلالته . إن الموشحة الآن إما تراث غنائى شعبى يتفرق فى العالم العربى ، وربما الأسبانو - أمريكى أيضا كما سنرى ، وإما تراث موسيقى يتقوقع فى قاعات معاهد الموسيقى ، وإما لون من ألوان الرقص الشعبى الحى فى مكان ما ، وإما أخيرًا نص صامت فى زوايا كتاب يطلع عليه شاعر فنان أو كاتب شاعرى الروح ، فيجد النص وقد نطق أمامه بلسان الأوتار أعذب الأنغام الملهمة .

سنحاول التعرف على الشكل الخارجى للموشحة فى صمتها المكتوب ، فقد لاحظت أن أغلبية الناس اليوم - حتى بين المتخصصين فى الأدب - لا يعرفون الكثير عنها ، وفضلاً عن إتاحة الفرصة لكل قارئ لهذا العمل أو باحث حول الموضوع ، لمعرفة هذا الشكل ، فإنه ضرورى لإثارة نقاط العمل البحثى حول نشأة فن التوشيح ، وهو الهدف الاستراتيجى لهذا الكتاب .

وبعد هذه الخطوة الأولى سنلقى نظرة على الأندلس فى اللحظة التاريخية التى نسب إليها اختراع فن التوشيح . وهذه الخطوة سوف تسوقنا إلى جذور مشرقية تتمثل فى الحداثة العباسية فى مجال الشعر والموسيقى . ثم تأتى الخطوة التالية ، وهى دراسة مصير هذه الحداثة فى الأندلس وصيغتها الأندلسية المتمثلة فى الموشحة .

نأمل بعض التوفيق من الله تعالى لهذه المحاولة التى تحاول الاقتراب من هدف بعيد .

المؤلف

الشكل الخارجى للموشحة

- ١ -

الكلمة وتاريخ غامض

الموشحة كلمة قديمة ، أول بروز لها يعز علينا الإمساك به ، فعلى بروز البحث المعجمى عند العرب إلا أنه لم يخطر ببالهم فكرة المعجم التاريخى ، لافتقاد الحس التاريخى بالجملة فى العصور الوسطى على الرغم من ألمعية مقدمة ابن خلدون التى لم تترك أثرًا واضحًا حتى عند ابن خلدون نفسه عندما كتب تاريخه ، فقد كان العصر مالطة ، وكانت المقدمة أذانا فيها ، وإن ذهب بنا الظن أن الغرب وحده الذى قد سمع هذا الأذان ، واستجاب له .

ومع ذلك فسوف نحتكم إلى قاعدة لغوية حكمت التطور التاريخى لدلالات الكلمات فى العربية – وأيضا فى كل اللغات القديمة – وهى

أن الاستعمال الحسى قد سبق استعمال المفردة فى دلالات ترتبط بالتجريد أو المسميات الحضارية المتطورة . ونقصد بالاستعمال الحسى إطلاق أسماء على مفردات الطبيعة ثم نقلها لتسمية منتجات الإنسان المادية والفكرية . ولا شك أن المرحلة الأولى ، وهى مرحلة الاستعمال الحسى ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقًا بالأسطورة ونحن نفتقد هذه المرحلة تماما فى وعينا باللغة العربية ، والبحث فيها قد يدخل فى تخصصات عديدة وإلمام بكل اللغات السامية . ونضرب مثلاً أوليا بكلمة « عقل » فهى تطلق على الحبل الذى تربط به الناقة ، انتقلت إلى الدِّيَّة ثم انتقلت إلى الحجر ، والنهى ضد الحمق ثم إلى أداة ذلك (المخ) ثم إلى فعل ذلك المخ (الحكمة والروية والتفكير) . ورغم التَّدرج من الحسى إلى التجريدى ، فإننا نفتقد الاستعمال السابق المرتبط بإطلاق التسمية على واحدة من مفردات الطبيعة فى تجرد من الأسطورة أو امتزاج بها ، ومثل ذلك كلمة الشريعة فى انتقالها من النهير إلى التقنين السماوى ثم إلى التقنين جملة فى مثل قولنا (شريعة الغاب) . إلا أن كلمة الشريعة قد سبقت كلمة العقل بمرحلة إذ نعرفها مذ كانت اسما لعنصر من عناصر الطبيعة . ونضرب مثلا آخر موازيًا لمثل العقل وسابقًا عليه فى كلمة وشيجة فهى ما نبت من القنا والقصب ملتفًا ، ثم هى عرق الشجرة ، ثم عرق الأذن ، ثم ليف يفتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل فيها البرُّ المحصود وغيره (وهنا نلتقى

بأول مرحلة نعرفها عن العقل) ثم هى الرابطة بين الأقارب ، ثم هى الرابطة بين الأصدقاء والمحبين أو صفة لتلك الرابطة .

فالموشح إذن كمصطلح أدبى هو آخر استخدام مستحدث للكلمة حتى بداية الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ، لابد وقد سبقه استخدامات أخرى قديمة منذ المرحلة الحسية الأسطورية حتى مرحلة الاصطلاح ، حين ولادة المصطلح فى بلاط الأمير عبد الله الأموى بقرطبة الأندلس ، فى ذلك الربع الأخير من القرن الثالث الهجرى ، ولادة مليئة بتداخل الألوان القوسقزحية .

وبالرجوع إلى المعاجم ، وإلى شىء من تطبيق القاعدة المقترحة فيما مضى ، نرى أن أول استعمال له هو فى تسمية الديك إذا كان له خطتان (كالوشاح) . ويجارى هذا الاستخدام فى القدم مؤنث الكلمة : موشحة ، فهى تطلق على الظباء والشاة والطير : التى لها طرتان من جانبيها .

ويؤيد هذا التصور ميل العرب المبالغ فيه إلى إطلاق عشرات (وأحيانًا مئات) الأسماء على الحيوانات طبقًا لتعدد أحوال وألوان هذه الحيوانات ، ونذكر هنا صرخة أبى العلاء فى وجه من سبه بقوله : « يا كلب » حيث قال : « الكلب الذى لا يعرف للكلب سبعين اسمًا » . ثم بعد ذلك ظهور الكلمة فى شكل آخر من الاشتقاق فى تسمية الماعز ، حيث تطلق كلمة

(الوشحاء) على الماعز السوداء الموشحة ببياض . ثم أيضا سيطرة تداخل الألوان على التسميات الحيوانية ، وارتباطها بطوطمية معينة ، وبضروب من السحر والبقايا الأسطورية . ونضرب مثلاً (وتوجد عشرات الأمثال ، ولكننا نختار ما يخدم غرضنا) بإطلاق المطوقة على الحمام الذى يحيط برقبته طوق من لون يخالف جملة لون الحمامة . ثم من تراثنا السحرى المعاصر الموروث من قديم الزمان بربط السحرة عملهم السحرى بذبح حيوان له لون معين وخاصة « الديك ». ثم نذكر معجزة البقرة الصفراء الفاقع لونها السارة للناظرين التى وردت قصتها فى سورة البقرة . وآخر ما نرجح به هذا القدم لاستعمال كلمة موشح هو تصورنا المنطقى أن الوشاح كحلى للمرأة كان محاكاة لوشاح طبيعى ، فكما وصف الشعر المرأة بصفات الحيوانات الجميلة ، فإن أول ثياب لبسها الإنسان كانت من جلد الحيوانات ، وستكون مرحلة الغزل والنسيج والتصميم للأزياء بالضرورة فيها محاكاة للألوان البراقة والأشكال الجمالية لهذه الألوان فى الحيوانات عامة والطيور خاصة ، ولا سيما الموشح من الديوك الذى هو صاحب الغناء اليومى المطرب الذى يوقظ الناس كل صباح ، وملأ « لياليهم العربية » لمدة ألف ليلة وليلة بالصياح والصداح ، الذى يصمت لسماعه « الكلام المباح » ، من شفتى مليكة النساء « شهرزاد » للملك « شهريار » .

وينتقل استعمال لفظ الموشح من الديك إلى خصر المرأة . يقول الحارث بن خالد فى واحد من مدن معبد (الأغانى ج٩ ص ٢٢٦) :

خمصانة قلق موشحها رُؤْدُ الشباب علا بها عظم

والموشح ، هو الخصر ينعقد عليه الوشاح . والوشاح كما ورد فى المعجم الوسيط : « خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر » ، وهو أيضا « نسيج عريض يرصع بالجوهر ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها » . وأما اللسان : « فالوشاح والأشاح على البدل . . . كله حلى النساء ، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به » . . والجوهرى : « الوشاح ينسج من أديم عريضا ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها . والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف ، وبلجام حصانه ، وبثوبه. والوشاح السيف . وفى ظنى أن الاستعمالات الأخيرة « السيف واللجام والثوب » أقرب إلى المجاز .

والكرس مفرد المثنى « كرسان من . . » حسب اللسان : « القلائد المضموم بعضها إلى بعض ، وكذلك هى من الوشح (جمع وشاح وغيرها) ونحوها . ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس ثلاثة إذا ضممت بعضها إلى بعضها؛ وأنشد :

أرقت لطيف زارني في المجاسد
وأكراس در فصلت بالفرائد

ومنه جاء اسم الكراسة . . والكروس الهيجمى من شعرائهم » .

وتفسير كلمة كرس يقلل من قيمة شرح المعجم الوسيط لكمة الوشاح « خيطان من . . . إلخ » ؛ فقد أخذ شرح اللسان واستبدل خيطان بكرسان . ولعل معه العذر لغموض شرح اللسان ، ولكننا نظن أن الوشاح نوع من القلائد التى لها شكلان : الشكل الأول لا يوجد إلا مزدوجًا ويطلق عليه « الكرسان » مثل لفظة « المقصان » التى تطلق على هذه الآلة المزدوجة الحد القاطع ، وهو فى هذه الحالة يستخدم كحزام يربط به الخصر « خمصانة قلق موشحها » . ويكثر الشعراء المتأخرون من ربط الوشاح بالخلخال حيث يصلصل الوشاح ويصمت الخلخال ، لامتلاء فى الساق الريان يمنع الخلخال من الحركة والتصويت وانهضام فى الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصلصل ، ومن ثم فالوشاح فى استدارة الخلخال لكنه مزدوج ضفر بعضه على بعض بشكل لا يحول دون اصطدام أحجاره المفصلة رغم انضمامها على بعضها (وأكراس در فصلت بالفرائد) . والشكل الثانى هو نسيج أو جلد عريض تشد المرأة بين عاتقها وكشحيها (أدوارًا أدوارا) . وهذا يفسر قول اللسان : « والوشاح كله حلى النساء » .

ومن الطريف ارتباط الكلمة « كرس » بالشعر ارتباطًا غامضًا ، لكنه قد يكون ذا صلة بالموشح ، فمنها اشتقت كلمة « كروس » ، وهو الهجيمى من شعرائهم . المشكلة من هو الهجيمى من الشعراء؟ والهجم هو الدخول بغير إذن أو الإغارة . فهل التصغير هنا شبيه باستخدامنا كلمة شويعر؟ وهل يصبح الهجيمى هو الشاعر الدخيل على الشعر الذى يغير على شعر غيره؟ أليست القصيدة الموشحة تبدأ بالإغارة على خرجة الغير أو نص مستعار (غالب الظن) من أغنية شعبية؟ وكلمة الهجم فى بعض معناها لها معنى ضم الأشياء إلى بعضها بعضًا ، الأمر الذى يتضمنه لفظ كرس ، ومن ثم لفظ الموشح ، وبيت مهجوم (حسب اللسان) هو بيت حلت أطنابه فانضمت سقابه أى أعمدته . فهل انتقل الاستعمال - على سبيل المجاز - إلى بيت الشعر المستعار الذى تبنى عليه الموشحة ويطلق عليه خرجة؟ من المفيد فى هذا المقام أن نحكى قصة : « التقى كثير والحزين الديلى (كان هجَّاءً خبيث اللسان ساقطًا يرضيه اليسير ويتكسب بالشعر وهجاء الناس) بالمدينة فى دار ابن أزهر فى سوق الغنم ، فضمهما المجلس . فقال كثير للحزين : ما أنت بشاعر ياحزين ، إنما توصل الشىء إلى الشىء (نفس وصف البيت المهجوم) فقال له الحزين : أتأذن أهجوك؟ قال : نعم . وكان كثير قال قبل ذلك ، وهو ينتسب إلى بنى الصلت بن النضير بن كنانة :

أليس أبى بالنضير أو ليس إخوتى
بكل هجان من بنى الصلت أزهرا
فإن لم تكونوا من بنى الصلت فاتركوا
أراكما بأذيال الخمائل أخضرا

فقال له أبياتا بالغة الفحش وخبث اللبان أخفها :

وما أنتم منا ولكنكم لنا
عبيد العصا ما ابتل فى البحر عائم

وتروى الرواية بشكل آخر : كان الحزين الكتانى قد ضرب على كل رجل من قريش درهمين فى كل شهر ، منهم ابن أبى عتيق ، فجاءه لأخذ درهميه على حمار له أعجف . . وكان كثير مع ابن عتيق ، فدعا ابن أبى عتيق للحزين بدرهمين . فقال الحزين لابن أبى عتيق : من هذا معك؟ قال : . . كثير . . وكان (كثير) قصيرًا دميمًا . فقال الحزين : أتأذن لى أن أهجوه ببيت من شعر؟ قال : لا! لعمرى لا آذن لك أن تهجو جليسى ، ولكنى أشترى عرضه منك بدرهمين آخرين ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : لابد من هجائه ببيت . قال : أو أشترى ذلك منك بدرهمين آخرين ، ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : ما أنا بتاركه حتى أهجوه . قال : أو أشترى ذلك منك بدرهمين . فقال له كثير : إيذن له ، ما عسى أن يقول فى بيت! فأذن له ابن أبى عتيق ، فقال :

قصير القميص ، فاحش عند بيته
يعض القراد بإسته وهو قائم

فوثب إليه كثير فلكزه ، فسقط هو والحمار ، وخلص ابن أبى عتيق بينهما ، وقال لكثير : قبحك الله ! أتأذن له وتسفه عليه! فقال كثير : أو أنا ظننته أن يبلغ بى هذا كله فى بيت واحد! .

وإذا جمعنا الروايتين ، فالحزين شاعر شعبى يبتز الناس بسلاطة لسانه ، ويصل الشىء بالشىء ، وهو مهزول مثل حماره حتى أن كثيرا على قصره يلكزه فيسقط والحمار . شاعر هزلى لعوب يضحك الناس ، وهو فى الرواية الأولى يغير على شعر كثير ينقضه ، وربما واصلا «صيغة شعبية» بأخرى من وحى المناسبة (فى الأولى ردًا على هجوم كثير ، وفى الثانية؛ لمجرد أن رأى وجهًا قبيحًا فوق جذع قزم!) فهل لشعبية وهزلية هذا الأسلوب من الشعر علاقة بالكرس ، الذى شكل مع كرس آخر الوشاح الذى توشح به لون من القصيد المقطوعى الذى تتشكل كل مقطوعة فيه من قسمين : قسم هزلى (الخرجة أو القفل) وجزء جاد (البيت) وهل تصبح كلمة «كروس» صيغة مبالغة (لها معنى التصغير) مثل كلمة «حزيّن» بالعامية المصرية اليوم وصحة

اسم الشاعر (وكثّير من الأسماء التراثية التى أفسدها التفصيح لأنها مثل حزيّن تصغير لصيغة فعيل لاستعمالها «علما») بطل القصتين السابقتين صفة تلصق بالشاعر «الكروس» بمعنى ساخر : خائب [1]؟ .

وأخيرا ترتبط كما رأينا مادة الكلمة فى اللسان - بازدواج واقتران شىء بشىء ، وقد انتقل هذا الاستعمال إلى البلاغة بمعان متعددة نذكر منها ما يعنينا . يقول الجاحظ : « . . وعلى أن خطباء السلف ، وأهل البيان من التابعين بإحسان ما زالوا يسمون الخطبة التى لم تبتدئ بالتحميد وتستفتح بالتمجيد البتراء . . ويسمون التى لم «توشح» بالقرآن ، «وتزين» بالصلاة على النبى (ﷺ) بالشوهاء» . فالكلمة هنا ليست مرادفا للفعل «تزين» ، فليس القرآن للتزيين ، وإنما معناها : تقرن .

وابن عبد الغفور بعد أن أنهى حديثه عن النثر المغصن ، بدأ فورًا فى الحديث عن النثر المفصل وقال فى تعريفه : «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل ، لأنه فصل فيه المنظوم والمنثور ، فجاء كالوشاح المفصل ونظير ذلك قول أبى محمد المهلبى :

(رأيته فصيح الإشارة لطيف العبارة

---

[1] أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب من ٢٣ مجلد) . مؤسسة جنال ، بيروت . جـ٩ ، الرواية الأولى ص٧ ، والثانية ص ١١ .

إذا اختصر المعنى فشربة حائم
وإن رام إسهابا أتى الفيض بالمد (١)

فهنا تطرح كلمة الوشاح دون اصطلاح بل هى تشبيه ينبه لدلالة الكلمة عند الأندلسيين ، وهو قرن الشىء بالشىء دون امتزاج ودون انفصال .

الدلالات السابقة ستكون موضع اختبار فى الفصل الأخير من الكتاب .

---

(١) راجع هذا البحث . الفصل الأول (الشكل الخارجى للموشحة -٩- التغصين والتضمين) .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٢ -

تعريف

الموشح قصيدة شعرية ، وتعد أحد الأجناس الأدبية المستقلة التى تنتمى للشعر العربى الغنائى . وقد اخترع هذا الجنس الأدبى - فى صورته التى وصل إلينا بها - أهل الأندلس .

وقد حد (عرف) ابن سناء الملك المصرى الموشحة بهذه الكلمات : « الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص . وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع . فالتام ما ابتدئ فيه بالأقفال ، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات (١) » .

وهذا التعريف ملىء بالمصطلحات التى تحتاج إلى تعريف ، فهو يشير إلى « وزن مخصوص » ، فما هو الوزن المخصوص للموشح؟ ويتحدث عن أقفال وأبيات ، فما هى؟ ثم موشح أقرع وتام ، فماذا يعنى ذلك؟ التعريف غامض! وحتى نفض غموضه نحاول الإجابة على هذه الأسئلة بالتدريج فيما يلى .

---

(١) ابن سناء ، الملك دار الطراز فى عمل الموشحات (تحقيق : جودة الركابى) ، دمشق ، ١٩٤٩ ص ٢٥ .

علينا أن نستبدل بهذا التعريف تعريفا آخر يفتح لنا الطريق نحو إجابة الأسئلة . وينبغى صياغة التعريف المقترح بكلمات معاصرة وخالية من المصطلحات قبل كل شىء . لنحاول ذلك : « الموشح قصيدة شعرية غنائية مقطوعية؛ أى تتشكل من مقطوعات مستقلة تتوالى واحدة وراء الأخرى رأسيا من أول القصيدة إلى آخرها ، وكل مقطوعة تتشكل من قسمين يختلفان فى نظام القوافى ، وقد يختلفان فى الوزن أيضا ، فالمقطوعة الواحدة بها نظامان للقوافى داخل كل قسم ، وقد يتحد القسمان فى البحر العروضى وقد يستقل كل قسم منهما ببحر » . هذا التعريف من اقتراحنا ، وهو حتى الآن يستوعب تعريف ابن سناء الملك الذى لم يكتمل بعد ، فهو فى إتمام لما بدأ يعطينا مثالاً للموشح التام ومثالاً آخر للموشح الأقرع دون مزيد من الشرح ، ثم يقول : « والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها ، والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر (١) .

وهذا يعنى أن القسم الأول من المقطوع اسمه « بيت » ،

---

(١) نفسه ص ٢٥ - ٢٦ .

والقسم الثانى اسمه قفل . وأن مجموعهما فى تتال رأسى هو واحدة من المقطوعات المتتالية التى تتشكل منها الموشحة .
وحتى نفهم ذلك نورد موشحة كاملة لابن رافع رأسه (١) .

مقطوعة (واحد)

١ الراح والرضاب   ما فيهما حرج
٢ إلا لكل بدعِ   عن ديننا خرج

قفل (صفر)

٣ طوبى لمن تروّى   من ذا وهذه
٤ مع من يميس زهوا   فى ثوب لاذه
٥ والقلب منى يهوى   سر التذاذه

بيت (واحد)

٦ مراشف عذابُ   من ثغر ذى فلج
٧ فيها دمى ودمعى   هذا بذا مزج

قفل (واحد)

مقطوعة (٢)

٨ يا حسن كل حسن   اليأس بى أسا
٩ يا جنتى وعدنى   عدنى وقل عسى
١٠ أن تلتقى بجفنى   وردًا ونرجسا

---

(١) ديوان الموشحات ، ٢م (تحقيق : سيد غازى) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٧٩ جا ص ١٣ وما بعدها .

بيت (٢)
١١ تحميهما عضاب   سلت من الدعج
١٢ وعقرب للسع   دبت من السبج
قفل (٢)

مقطوعة (٣)
١٣ قد حارت الرياض   فى روض خده
١٤ أجفانه مراض   بأمر أسده
١٥ صعب فما يراض   من طول صده
بيت (٣)
١٦ ما طاعت الصعاب   إلا عصا ولج
فى عزة ومنع   ليتلف المهج
قفل (٣)

مقطوعة (٤)
١٨ كم قلت والعذول   لو كان يسمع
١٩ حسبى أنا الملول   أرضى وأقنع
٢٠ لكن أنا الحمول   ما شاء يصنع
بيت (٤)
٢١ أكفف كم ذا العتاب   عاتبتنى حِجج
٢٢ إن الهوى لشرعى   لى فى الهوى حُجج
قفل (٤)

مقطوعة (٥)

٢٣ ما يوسف بن هود   إلا كيوسفا
٢٤ فى اليمن والسعود   والحسن والوفا
٢٥ وكم وكم يجود   لو جاد قد شفا
بيت (٥)
٢٦ كأنه السحاب   والروض والأرج
٢٧ من شامه يسمع   وأبصر ابتهج
قفل (٥)

مقطوعة (٦)

٢٨ إن الرضى لغالٍ   ما للرضى ثمن
٢٩ من سيد الموالى   وخير مؤتمن
٣٠ تزهى به المعالى   والملك والزمن
بيت (٦)
٣١ للرزق منه باب   من أمّه ولج
٣٢ أو قال ضاق ذرعى   لبّاه بالفرج
قفل (٦)

مقطوعة (٧) «المقطوعة الأخيرة»

٣٣ لا أنسى إذ تغنت   هيفاء فى السمر
٣٤ بشدوها وحنّت   لهزة الوتر
٣٥ تشكو لمن تشكت   من هجر من هجر :

بيت (٧) « البيت الأخير »

٣٦ يا ممّ ! تنتُ لاب   ذا الوعد ، ذا الحجج
٣٧ دع ، هجر - ممَّ - قطعى   فالقطع بى سمج

قفل (٧) « القفل الأخير »

ما فات موشح مكون من سبع مقطوعات كل مقطوعة مكونة من قسمين بهذا التوالى : بيت ← قفل ، ما عدا المقطوعة الأولى فهى مكونة من ثلاثة أقسام بهذا التوالى :

قفل ← بيت ← قفل .

وهذا يختص فقط بهذه المقطوعة دون غيرها . وفى الحقيقة القفل الذى تبدأ به لا ينتمى إليها ، وإنما إلى الموشحة كلها لأسباب متعلقة بأن الموشح يعد للغناء ، وأن أول الغناء يبدأ بكورس يردد هذا القفل ، ثم إنه يردده فى نهاية كل مقطوعة . بمعنى أنه لازمة متكررة أثناء الغناء فهو مضاف « بالقوة » لكل مقطوعة فى هذا النص وفى كل موشحة تبدأ به ، ويضاف إليها « بالفعل » أثناء الغناء . وفيما يبدو أنهم لم يكتبوه مكررًا فى بداية كل مقطوعة بعد المقطوعة الأولى للاختصار من ناحية ، ولأن الأمر كان مفهومًا لهم من ناحية أخرى . ولعل الأمر أكثر تعقيدًا من ذلك كما سنوضح فيما بعد . ولذلك أطلقنا على هذا القفل الرقم (صفر) . وهكذا (القفل صفر) يطلقون عليه المطلع . وبالتفسير السابق ، فهو لا يعنى مطلع القصيدة فحسب بل هو مطلع كل مقطوعة .

وبالتالى فالمقطوعة بشكل حاسم - بما فى ذلك المقطوعة الأولى - تتكون من بيت ثم يليه قفل . أما القفل صفر فهو ينتمى للموشح كله وهو لازمة تسبق البدء بغناء كل مقطوعة . ومن ثم فالمقطوعة كنص أدبى مكونة من قسمين (بيت ثم قفل) وهى نفسها عند إطلاق الصوت فى الغناء تصير ثلاثة أقسام هى : (القفل صفر ثم بيت ثم قفل) . ويسبب ذلك يطلق على المطلع اسم منقال لأنه قنطرة تنقل المغنى من الصمت إلى الغناء عندما يبدأ ، وهو أيضا ينقله من « نوبة غنائية إلى أخرى » . ويرجع الفضل لمعرفة مصطلح المنقال لابن قزمان فى مقطوعته الأخيرة من زجله رقم ١١٩ .

من تسع أبيات هى أزجال ، لس فيه طول
لسنه ذا مما يعجزنى شيئا نقول
وكن تريدك بويتات عاد لولا الفضول
لم قط نقل بيت ولا منقال إلا ارتجال

فهو أقدم ظهور للمصطلح ، وقد ظهر أيضا فى ديوان ابن عربى ، وبالتالى فاستخدام لفظ المطلع فيما يبدو هو استخدام متأخر استعير من القصيدة التقليدية ، حيث يطلق عادة على البيت الأول منها (١) .

---

(١) راجع : ديوان ابن قزمان (تحقيق ف - كورينطى) ، المعهد الأسبانى العربى =

وإذا كنا قد عرفنا الهيكل العمودى للموشح وقسمى كل مقطوعة من مقطوعاته آن لنا أن نعرف ، حقيقة البيت والقفل ونظام القوافى والأوزان وأشياء أخرى كثيرة وردت فى هذا التعريف منها على سبيل المثال الموشح التام والموشح الأقرع .

= للثقافة مدريد ١٩٨٠ ، ص ٧٧٨ ، كذلك راجع : ستيرن ، الموشح الأندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) ، مكتبة الآداب ، ١٩٩٠ ، ص ٣٠ - ٣٧ ، وهوامش المترجم هامة ، فهو محقق وباحث وله إضافات قيمة أثناء الترجمة .

- ٣ -

عدد المقطوعات واقسامها

يفهم من تعريف ابن سناء الملك أن الموشح يتكون من خمس مقطوعات فى الأقل من ست مقطوعات على الأكثر . ومن الواضح أن كلامه غير دقيق ، فالموشح السابق من سبع مقطوعات وهناك موشحات من ثمانى مقطوعات (١) ، وربما من أكثر ، ولا سيما فى المراحل المتأخرة من تاريخ التوشيح .

وإذا عرفنا أن الموشحة ترتبط بنظام معين من الغناء ، هو « غناء النوبة » ، فلا حدود فى الواقع لامتداد عدد مقطوعات الموشحة ، وأحيانًا لا حاجة لأكثر من مقطوعة ، يقوم المغنون بتكرارها بمجرد الانتهاء من غنائها لساعات وساعات . ولعل الموشحة الأولى - كما سنعرف بعد - كانت من مقطوعة واحدة ، ثم لزم الإكثار من المقطوعات لاستبعاد ملل المغنى والمستمع من ترديد نفس المقطوعة ، ويكتفى فى حالة تعدد المقطوعات بترديد المطلع بعد كل مقطوعة لحفظ النغمة وانضباطها ، ويمكن عند ختام غناء الموشح المتعدد المقطوعات

---

(١) ديوان الموشحات الأندلسية ، جـ٢ ص ٦٧١ ، ٦٨٨ موشح رقم ٤٦ ، راجع موشحات ابن زمرك فى : المقرى ، نفح الطيب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٢٤٠ - ٢٦٦ حيث يصل عدد المقطوعات إلى تسع فى عدد من موشحاته .

ترديد المطلع ثم العودة لغناء المقطوعة الأولى من جديد ، هكذا فى دورة لا تنتهى إلا بانتهاء نوبة الغناء وانفضاض مجلس الطرب .

وعدد أبيات الموشح يكون مساويا لعدد المقطوعات ، أما الأقفال فإذا وجد فى الموشح القفل صفر (المطلع أو المنقال) ، فإن عددها يزيد بواحد عن عدد المقطوعات أى أن :

موشح به ٥ مقطوعات = ٦ أقفال .
موشح به ٦ مقطوعات = ٧ أقفال . . . وهكذا .

وفى هذه الحالة يسمى الموشح « التام » ، أما إذا تساوت أعداد الأقفال والمقطوعات واختفى القفل صفر (وسنطلق عليه من الآن فصاعدا لفظ : المطلع) سمى الموشح « الأقرع » .

والموشح « الأقرع» نادر الوجود ، ويبدو أن السبب هو صعوبة غنائه ، ونخمن سر تسميته بالأقرع تحت احتمالين لا ثالث لهما فيما يحتمل النص :

١ - الاحتمال الأول : هو الضرورة الموسيقية والغنائية ، إذ ينبغى أن يحل محل تكرار المطلع كلازمة قرع شديد على الطبل أو على الأوتار ليصل اللحن إلى قمة حدته ، أى باستعمال « الوتر الخامس » للعود « أو الدق أو الضرب المناسب على آلة أخرى) لاستخراج النغمة العاشرة الحادة حسب تقسيم إسحق

الموصلى للنغمات (١) وربما بصيحات ابتدعها إسحق الموصلى قبل بدء النوبة (٢) .

٢ - الاحتمال الثانى : هو أن المطلع هو زينة الموشح وعموده الفقرى ، حيث إن تكراره يحافظ على وحدة النغم وانضباط الإيقاع ، فهو على رأس الموشح مثل الشعر على رأس الإنسان ، وخلو الرأس منه يجعل صاحبه « أقرع » . وهنا نتساءل عما يحدث فى حالة غياب المطلع . يظن أن المغنيين يستعملون « القفل واحد » مكانه (٣) . أما الباحث فله رأى آخر؛ وهو أن القفل الأخير أولى من القفل الواحد ، كما سنبين بعد قليل . وقد يستغنى المغنون عن تكرار أى قفل ويستعينون بزوائد من عندهم معروفة بينهم ، والزوائد ألفاظ على نظام مخصوص يكتمل بها ميزان الموسيقى تضاف للكلام الشعرى ، أو قد يتم تحقيقها بتجزىء الأشطار الشعرية ، وتكرار بعض الأجزاء أكثر من مرة .

---

(١) راجع هذا البحث : زرياب ثم إسحق الموصلى ص ١١٠ ، ثم ص ٢٢٩ - ٢٣٠ ، ثم ص ٢٢٦ على التوالى .

(٢) نفسه .

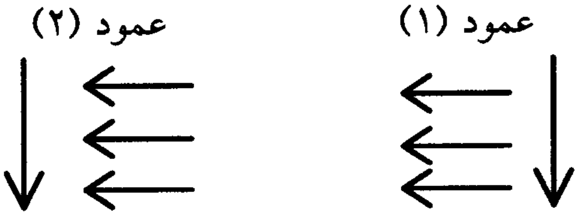
(٣) الموشح الأندلسى ص ٣٧ ، ونستبعد مع ستيرن اقتراح بيدال من أن الموشح الأقرع معد للغناء أو الإنشاد الفردى بعكس التام ، فهو غناء جماعى يتخلله غناء فردى ، فهو تقسيم متعسف ، فلابن عربى موشح أقرع ، والششترى أيضًا لديه أكثر من موشح أقرع ، والمتصوفان من أنصار السماع ، وموشحاتهما وأزجالهما تعد للغناء الجماعى .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٤ -

البيت

فى موشح ابن رافع رأسه رأينا أن كل بيت يتكون من ستة أشطار ، كل شطرين فى خط أفقى (يشبهان أحد أبيات الشعر العمودى) ، والبيت هكذا مكون من ثلاثة خطوط أفقية تتوالى رأسيا فى النظام التالى :



والأشطار هكذا تشكل عمودين رأسيين ، قوافى الخطوط الأفقية الثلاثة داخل كل عمود واحدة ، وهى تتخالف من عمود لآخر ، أو تتآلف ، وفى الأغلب الأعم تتخالف مثلما رأينا فى موشح ابن رافع رأسه المذكور ، وفى النادر أن تتآلف فى العمودين كما نرى فى المقطوعة الأولى من موشح للششترى (١) :

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ٢ ص ٣٣٥ .

دارت عليك الأقداح   بروح وراح

- ١ -

فعج على الخمار   بخلع العذار
تبصر سنا الأنوار   إذا ما تدار
وعالم الأسرار   يلخ لك جهار
والراح روح الأرواح   ما فيها جناح

- ٢ -

جمالها مشهور   فى الدين القديم
لاحت ولاح النور   فى الليل البهيم
ودك منها الطور   لموسى الكليم
وحين ألقى الألواح   بالمكتوم باح

- ٣ -

جاءت بأنس النفس   والسحر الحلال
نُزِّهت عن جنس   جلت عن مثال
وأشرقت كالشمس   فى أفق الجمال
وبشرت بالأفراح   لأهل الصلاح

- ٤ -

يا كل كل الكل   جدلى برضاك
إن لم تكن لى من لى   محبوبًا سواك؟
وقبل يوم الهول   قصدى أن أراك

شوقى إليك المفتاح   لباب الفلاح

- ٥ -

بالهاشمى المختار   الهادى الرسول
أرجو قضا الأوطار   ونيل القبول
والعفو عن الأوزار   فى اليوم المهول
فى هذه الأمداح   نشر المسك فاح

فالعمود (١) ، (٢) من المقطوعة الأولى يتفق فى اتخاذ (ار) قافية ، ثم بعد ذلك يعود العمودان للتخالف فى باقى الموشح . ونفس الشيء يحدث فى موشح للمرينى ، حيث تتآلف المقطوعة (١) ثم (٣) وتتخالف باقى المقطوعات فى قوافى العمودين ، والموشح هو :

فى نغمة العود والسلافه   والروض والنهر والنديم
أطال من لامنى خلافه   فظل فى نصحه مليم

- ١ -

دعنى على منهج التصابى   ما قام لى العذر بالشباب
ولا تطل فى المنى عتابى   فلست أصغى إلى عتاب
لا ترجو ردى إلى صواب   والكأس تفتر عن حباب
والغصن يبدى لنا انعطافه   إذا هفا فوق النسيم
والروض أهدى لنا قطافه   واختال فى برده الرقيم

- ٢ -

يا حبذا عهدى القديم   ومن به همت مسعدى
لريم عن الوصل لا يريم   مولع بالتودد
ما تم إلا به النعيم   طوعًا على رغم حسدى
معتدل القد ذو نحافه   أسقمنى طرفه السقيم
ورام طرفى به انتصافه   فخد فى خده الكليم

- ٣ -

غض الصبا عاطر المقبل   أحلى من الأمن والأمل
ظامى الحشا مفعم المخلخل   حلو اللمى ساحر المقل
وكل من رامه توصل   لم يخش ردا بما فعل
أشكو فيبدى لى اعترافه   أن حاد عن نهجه القويم
لا أعدم الدهر فيه رافه   فحق لى فيه أن أهيم

- ٤ -

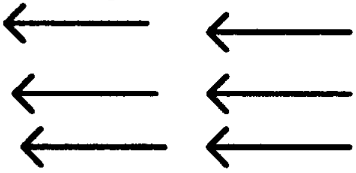
لله عصر لنا تقضى   بالسُّد والمنزه البهيج
أرى ادكارى إليه فرضًا   وشوقه دائمًا يهيج
فكم خلعنا عليه غمضًا   للصبا مسرح أريج
ورد أطال المنى ارتشافه   حتى انقضى شربه الكريم
لله ما أسرع انحرافه   وهكذا الدهر لا يديم

- ٥ -

يا من يحث المطى غربًا   عرج على حضرة الملوك

وانثر بها إن سفحت غربًا   من مدمع عاطل سلوك
واسمع إلى من أقام صبا   واحك صداه لافض فوك :
بلغ سلامى قصر الرصافه   وذكره عهدى القديم
وحيّ عنى دار الخلافه   وقف بها وقفة الغريم

نلاحظ بعد ذلك فى الموشحات الثلاثة (ابن رافع رأسه ، الششترى ، المرينى) أن كل الأبيات تتفق فى قوافيها داخل البيت نفسه على مستوى كل عمود من عمودى البيت سواء تآلف العمودان أو اختلفا (وفى الغالب الأعم يختلفان كما سبق وأشرنا) لكنها تتجدد وتتنوع من بيت لآخر . وهذا يذكرنا بما أسلفنا من تعريف ابن سناء الملك لها « والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقًا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر » . لقد اتضح شىء غير قليل من هذا التعريف . يبقى أن أشطار البيت يسميها ابن سناء الملك أجزاء ، ونحن نقترح أن تسمى أشطارا فحسب . وقد رأينا فى الموشحات الثلاثة نفس الصورة ، لترتيب الخطوط الأفقية والأعمدة الرأسية :



وكل خط أفقى سنطلق عليه اسم « الغصن » بدلاً من اسم الجزء (عند ابن سناء الملك) ، وبالتالى فالبيت يتكون من ثلاثة أغصان ، وكل غصن يتكون من شطرين ، أو فقرتين (حسب ابن سناء الملك) وعليه تكون الموشحات الثلاثة متشابهة فى عدد أغصان أبياتها ، وفى عدد أشطار كل غصن .

والغصن عادة يتكون من شطرين ، وكل شطر داخل كل عمود يتساوى فى عدد مقاطعه اللغوية (سنفصل ذلك بعد) ، وليس من شرط أن يتساوى فى عدد المقاطع اللغوية شطرا كل غصن .

لكن الغصن فى موشحات عديدة يكون شطرًا واحدًا ، وتكثر هذه الظاهرة عند ابن زهر الحفيد ، ونورد مثلا لها موشحه الأقرع (١) :

- ١ -

صادنى ولم يدر ما صادا
شادن سبى الليث فانقادا
واستخف بالشمس أوكادا
يا له قد ضم بالغصن أزراره   وبالحقف زناره

- ٢ -

لو أجاز حكمى عليه

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ٢ ص ٩٠ - ٩٣ .

لاقترحت تقبيل نعليه
لا أقول ألثم خديه
أنا من يعظم والله مقداره ويلزم إكباره

- ٣ -

يا سماك حسبك أو حسبى
قد قضيت فى حبكم نحبى
واحتسبت نفسى فى الحب
إنها نفس لذا الحب مختاره وبالسوء أماره

- ٤ -

عارض الفؤاد بأشجانه
ومضى على حكم سلطانه
فانبريت فى بعض أوطانه
تارة أقبل فى التراب آثاره وأندبه تاره

- ٥ -

أيها المدل بأجفانه
كم وفيت والغدر من شانه
وأقول فى بعض هجرانه
وعلش حبيب قطعت الزياره وعينيك سحاره

وفى هذه الحالة تتساوى كل الأبيات فى عدد مقاطعها اللغوية ، وحيث إن البيت عمود واحد فقط فقوافيه متآلفة لكنها

تخالف غيره من الأبيات ، حيث لكل بيت قافية متجددة .

وقد يكون كل غصن فى البيت مكونًا من ثلاثة أشطار ، وهذا قليل ومتكلف للغاية فى الغالب ، ونضرب له مثلاً بيتين من موشح لابن اللبانة (١) :

دع ذكر الآباد والمنزل الطاسم والفدفدا
امدح بنى عباد أعنى أبا القاسم محمدا
مؤيد الأجناد ملكًا على الحاكم معقدا
حاز العلا والجود عن الجدود الصيد والمعتضد

* * *

قد أرّخ الرخام من ذكر مولانا فى المرمر
ما حاكه النظام درا ومرجانا فى جوهر
يا حبذا الإلهام وإن هو كانا لم يشعر
النصر والتأييد والمجد والتمجيد للمعتمد

والآن نضرب مثلاً لبيت أغصانه من ٤ أشطار من دار الطراز (٢) :

بأبى ظبى حمى تكنفه أسد غيل
مذهبى رشف لمى قرقفه سلسبيل

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ١ ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٢) دار الطراز ص ٣٠ .

يستبى   قلبى بما   يعطفه   إذ يميل
ذو اعتدال يعزى إلى ذى نعمة ثابت فى ظلال تحت حلى
قطر الندى بايت

وفى هذه الحالة لدينا فى المثل الأول ثلاثة أعمدة ، وثلاثة أغصان بكل غصن ثلاثة أشطار ، وفى مثل دار الطراز الأخير أربعة أعمدة وثلاثة أغصان ، ولكل غصن أربعة أشطار ، وهذا الأخير يزداد فيه التكلف والافتعال إلا فى حالات نادرة منها المثل الذى أورده ابن خلدون نقلاً عن ابن سعيد فى « المقتطف من أزاهر الطرف » وهو (١) :

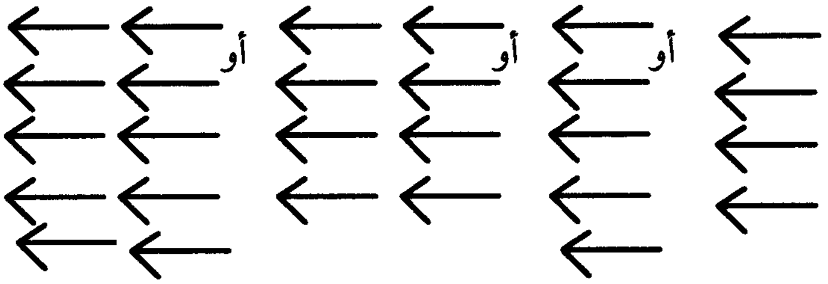
بدرتم   شمس ضحى   غصن نقا   مسك شم
ما أنم   ما أوضحا   ما أورقا   ما أنم
لا جرم   من لمحا   قد عشقا   قد حرم

وفى جميع الأحوال السابقة كان البيت مكونًا من ثلاثة أغصان (أجزاء) ، ولكن فى أحيان نادرة يكون من أربعة أو خمسة أغصان ، وكل غصن من شطر واحد أو شطرين . أى أنه يكون على أحد الأوضاع الآتية (٢) :

---

(١) ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٥٨٤ ، ثم : ابن سعيد ، المقتطف من أزاهر الطرف ، (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥ .

(٢) راجع بعض الأمثلة ، فى دار الطراز ص ٢٩ .



وهناك مثل أندر يورده دار الطراز لبيت من ثلاثة أغصان ونصف (١) :

من أودع الأجفان صوارم الهند ← ←
وأنبت الريحان في صفحة الخد= ← ←
قضى على الهيمان بالدمع والسهد ← ←
أنّى وللكتمان ←

وهنا نرى أن العمود الأول أطول من العمود الثانى ، وقد أطلقنا (نصف غصن) على الخط الرابع الأفقى من العمود الأول تجاوزًا ، فهو فى الحقيقة غصن شاذ يتكون من شطر واحد ، وبالتالى فنحن تابعنا من باب التكريم كلف ابن سناء الملك بالتصنيف وكثرة الأبواب ، لأنه يصف هذا بأنه يتكون من ثلاثة أجزاء (أغصان) ونصف ، لكن طبقًا لتنظيره فهو مكون من أربعة أجزاء (أغصان) الثلاثة الأولى منها مكونة من فقرتين (شطرين) والجزء الأخير مكون من فقرة واحدة (أى : شطر واحد) .

---

(١) دار الطراز ص ٢٨ .

ولابن سناء الملك بعض الحق فى ذلك لعدم وجود وضوح فى المصطلحات ، وهو يجتهد (ولعله أول من فعل ذلك ، ولم يتجاوزه أحد من بعد) بقدر طاقته ، فمصطلحات الموشحات تاهت بين المغاربة والمشارقة ، وبين جوقات الموسيقى الأندلسية بالمغرب وبين أخبار أندلسية قديمة غامضة ومبتسرة . ولهذا ، فإن البعض يطلق كلمة الغصن كمرادف للبيت ، وابن قزمان يستخدم مصطلح السطر بجانب مصطلح البيت الذى أوردناه منذ قليل من زجل رقم ١١٩ ، أما مصطلح السطر (١) فيرد فى زجله رقم ٩٣ :

يا وزير عظيم هُ شانك وعظيم هُ يدّ شانى
وإذا ما كنت وحدك لم يجد فِ الدنيا ثانى
فكذاك لس ثم من زجال أن يقل ذا التسعة أسطار

ومن المثير أن ابن عبد ربه قد استعمل المصطلح نفسه ، مما يدل على أن « سطر » أقدم من « بيت » فى استخدام الأندلسيين من قدماء الوشاحين ، والطريف أيضًا أن كلمة « دور » - وهى مصطلح موسيقى - قد استعملت أيضًا مرادفًا للبيت ، وينسب لابن عربى استخدامها كما ينسب استخدامها للتقاليد المشرقية (٢) . وأخيرا فإن ابن خلدون وابن سعيد معه يطلقان

---

(١) الموشح الأندلسى ص ٢٨ - ٢٩ ، وديوان ابن قزمان ص ٦٢٦ .

(٢) الموشح الأندلسى ص ٢٨ .

« البيت » على المقطوعة بأكملها ، أما ابن سناء الملك فلا يشغل نفسه بأى اسم يطلقه على المقطوعة بل لا يشير إليها قط (١) .

---

(١) نفسه ص ٢٩ .

- ٥ -

القفل

فى تعريف ابن سناء الملك للقفل كما أوردناه فى أول هذا الكلام يقول : « والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقًا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها » ، وهو تعريف غير كامل الإفادة ، فالقفل ليس أكثر من جزء واحد خطى - وفى النادر يتكون من خطين متتاليين رأسيا - يتكون من فقرتين أو أكثر تتعدد فى فقراته القوافى أو تتساوى أو تتبادل ، فهو على غير نظام واضح لتسلسل قوافيه ، ولكن قوافى أول قفل يؤلف لابد أن تلتزم فى كل الأقفال التالية ، ومثلها عدد فقراته ، وعدد المقاطع اللغوية لكل فقرة منها .

ونرجع لأقفال الموشحات التى أوردناها ، فأول قفل فى موشح ابن رافع رأسه مكون من أربع فقرات :

(١) الراح والرضاب (٢) ما فيهما حرج
(٣) إلا لكل بدعٍ (٤) عن ديننا خرج

ونلاحظ أن قوافيها (ب . ج . ع . ج) ، وأن الفقرة (١) = (٢) = (٤) فى عدد المقاطع اللغوية ، بينما الفقرة (٣) أطول قليلاً بالطبع - من كل منها ، وهذا النظام التزم حتى آخر الموشح .

وموشح الششترى قفله من فقرتين :

دارت عليك الأقداح   بروح   وراح

الفقرة الأولى أطول من الثانية لكنهما متحدتان فى القافية ، وهكذا حتى آخر قفل فى الموشح .

وموشح المرينى يتكون من أربع فقرات :

(١) فى نغمة العود والسلافه   (٢) والروض والنهر والنديم
(٣) أطال من لامنى خلافه   فظل فى نصحه مليم

مثل موشح ابن رافع رأسه مكون من خطين متواليين لكن تتحد قافية الفقرة (١) ، (٣) ثم (٢) ، (٤) ، والفقرات جميعًا متساوية فى الطول ، ويسرى نفس النظام فى كل الأقفال .

وموشح ابن زهر الحفيد ثلاث فقرات :

يا له قد ضم   بالغصن أزراره   وبالحقف زناره

يتصاعد طول الفقرات وتتفق قافية الفقرة الثانية والثالثة ، لتختلفا مع قافية أصغر الفقرات : الأولى ، وهو بالطبع نظام يطرد فى كل الموشح .

وأما قفل مثل دار الطراز :

(١) ذو اعتدال   (٢) يعزى إلى   (٣) ذى نعمة ثابت
(٤) فى ظلال   (٥) تحت حلى   (٦) قطر الندى بايت

ونرى عمودية القوافى فى تآلف ، وخطيتها (حركتها الأفقية) فى تخالف . ومع ذلك ، ولأن القفل جزء واحد خطى ، فإن

وضعه فى خطين يكون مراعاة للقوافى ، أما لو وضعناه فى خط واحد ، فيصير تبادل القوافى ، حيث يتساوى (١ ، ٤) ثم (٢ ، ٥) ثم (٣ ، ٦) ، أى يتفق كل رقم فرد مع رقم زوج فى تصاعد .

وعمومًا ، طبقا لابن سناء الملك ، فإن عدد الأقفال قد يصل إلى ثمانية أجزاء (فقرات) ، وقد يوجد فى النادر ما قفله تسعة أجزاء (فقرات) ، أو عشرة أجزاء (فقرات) ، ويقرر ابن سناء الملك حول هذين الرقمين أنه لم يجد منهما للمغاربة ما يثق فى نسبه .

إن اختبار الموشحات يثبت الصدق النسبى لابن سناء الملك ، فالأقفال التى تصل إلى أكثر من ثمانى فقرات قليلة ، وغالبا ما تنسب للششترى ، وهو متصوف من أهل السماع ساح نحو المشرق ، فربما نسب إليه ما ليس له ، ولا سيما أن موشحاته تكسر قاعدة التزام كل الأقفال بعدد الفقرات أو القوافى ، بل إنه كاد يصل - أو وصل - إلى نوع أدبى جديد ، مزج فيه بين خصائص الزجل والموشحات وبين أفكار لا تنتمى للجنسين الأدبيين (١) .

وبعد هذا ننوه أن ابن سناء الملك أورد أمثلة لكل أنواع الأقفال حسب عدد فقراتها ، ما عدا الموشحات التى يتركب القفل فيها من سبع فقرات ، فقد وضع تحت هذا العنوان

---

(١) سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس (راجع مادة الششترى) .

ما يلى : « الموشح المعروف بالعروس ، وهو موشح ملحون ، واللحن لا يجوز استعماله فى شىء من ألفاظ الموشح إلا فى الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله (١) » . وقد لاحظ الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن صفى الدين الحلى قد أورد موشحًا مشهورًا (هكذا يصفه) لابن نغرله اسمه الموشح العروس ، ويربطه بتراجيديا غرامية ، ويصفه بالتزنيم أى الجمع بين العامية والفصحى ، وأن هذا الموشح أقفاله ليست من سبع فقرات ، ومن يثبت أنه ليس الموشح الذى عناه ابن سناء الملك ، ويحذرنا من الثقة المفرطة فى صفى الدين (٢) .

ونحن نتفق مع الدكتور عبد العزيز فى ذلك . ونظن أن هناك أسبابا أخرى لعدم الثقة فى تسمية صفى الدين لأحد موشحاته (العروس) ، وهو أن ابن سناء الملك يشير إلى نوع أدبى يجمع بين العامية والفصحى ، يضم موشحات كثيرة ، ونفهم ذلك من قوله : « . . لم نورد مثاله ». ثم إن موشح صفى الدين ليس مزنمًا كما يدعى بل هو فصيح ، وقد حكم عليه من واقع الخرجة ، وهذا التباس بيِّن .

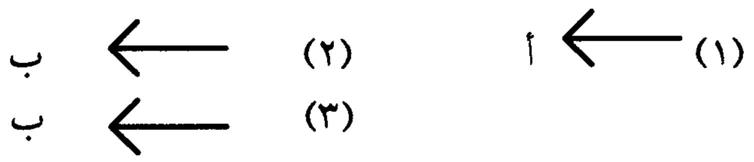
---

(١) دار الطراز ص ٢٧ .

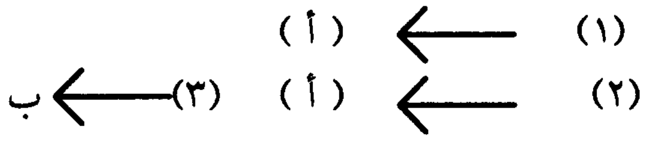
(٢) عبد العزيز الهوانى ، الزجل فى الأندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ص ١١٤ ، والموشح المزعوم بـ (العروس) وقصته فى : صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص التالى ، (تحقيق حسين نصار ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١١ - ١٢. والدكتور عبد العزيز يورد النص أيضًا .

وهذا الأمر لا يعنينى إلا بقدر ما يلفت النظر من أن عدد فقرات القفل قد تشير إلى نوع أدبى بعينه داخل جنس الموشحات . وبحثت عبثًا فيما بين يدى من موشحات ؛ لعلنا نجد قفلاً ملحونًا من سبع فقرات ، فلم نعثر إلا على موشحتين معربتين لابن خاتمة الأنصارى ، والأقفال فيهما متحدة الأوزان مختلفة القوافى داخل كل موشح ، لكن فى الفقرات الست الأولى والسابعة موحدة فكأننا أمام موشح واحد . وابن سناء الملك كان قادرا على مصادرة نماذج الموشح العروس فى كتابه ، لكنه لم يكن يستطيع أن يفعل ذلك مع من قدموا لنا مجموعات من الموشحات . وغياب مثل هذا الموشح سباعى فقرات القفل - شبه الكامل - يؤكد فكرة الظن بارتباطه بنوع محدد ومتميز من جنس التوشيح .

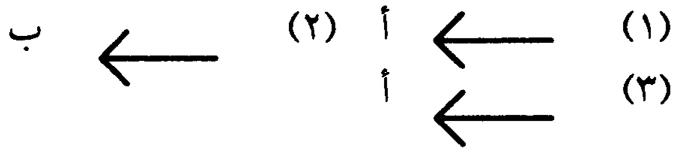
ودفعنى هذا الاستنتاج لمطاردة الموشحات ذات الأقفال المكونة من عدد فردى من الفقرات : (٢ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣) . فالموشحات (١١ ، ١٣) تصوفية وتكسر قواعد التوشيح والزجل فى آن . وأما الموشحات (٣ ، ٥) لابد أن توجد فى تركيب عمودى من حيث القوافى ، أى أن : بالنسبة للأقفال ذات الثلاث فقرات تكون فقرتان متحدتى القافية والثالثة مستقلة القافية ، ومعنى ذلك أن الفقرة (٢) قد تتفق مع (٣) .



أو (٢) مع (١)



أو (٣) مع (١)



أما الخماسية فهى نادرة (*) ، ونورد المثل الذى وجدناه ، وهو لابن مالك (أحمد) : (الموشح أقرع يبدأ) (١) :

بدر بلا محاق   تصبو إليه البدور
فالحسن ذو ائتلاق   فى خده ينير
والزهر ذو شقاق   قد زانه الفتور

(*) عددها ستة من بين ٤٤٧ موشحة فى ديوان الموشحات وكلها تقريبًا فى عصر مبكر ، راجع ديوان الموشحات جـ١ ص ٩ و ٤٢ و ٣٨٠ و ٤١٢ ، ثم جـ ٢ ص ٣٧٠ و ٥٩٦ .

(١) ديوان الموشحات جـ ١ ص ٤٢ .

قد نمقته لامه   زادت غراما للغرام   كل من أبصر
يحميها رشق السهام   من رشأ أحور

وينتهى :
أمداحكم   تسير   تسرى مع الدجون
وعزك   أثير   فى سعده المكين
فغنت   الطيور   على ذرى الغصون
خصصت بالكرامة   شرفت ما بين الأنام   ذكركم أشهر
من الدرارى فى الظلام   عندما تزهر

ونرى أيضا ميلها لتقفية العمودية الرأسية ، كما أنها موشحة مدحية .

أما باقى الموشحات ذات الأقفال الخماسية الفقرة فتخضع لنظام واحد فى التقفية ، ما عدا واحد (١) منها فقوافيه أفقية ، أى أن الفقرات الثلاثة الأولى موحدة القافية داخل كل مقطوعة ومتغيرة من مقطوعة إلى أخرى (نفس أسلوب الأغصان) ، والفقرتان الأخيرتان متحدتا القافية داخل كل قفل وعلى طول الموشح ، وهذا نظام يطرد عند الششترى فى أقفاله أحادية العدد (٥- ١١- ١٣ فقرة) . وهذا المثل ينفرد بكونه من عصر متأخر (القرن السابع) ، أما النماذج الخمسة الباقية فهى بين العصر

---

(١) راجع مثالها الوحيد ، ديوان الموشحات ج ٢ ص ٢٧٠ ، وهو للششترى المتصوف .

الأموى والطوائف والمرابطين ، مما يجعل هذا النظام مرتبطًا - ولو بشكل غامض - بنشأة الموشح . والثلاثى الفقرات أيضًا يوجد منه نسبة ضئيلة نسبيًا معظمها مبكر (١) ، والقليل منها متأخر(٢) . وكلها تتبع نظام القوافى السابق الإشارة إليه ، وفى حالات متعددة تتساوى فقراتها الثلاثة فى القوافى . والآن نورد موشحًا نموذجًا لهذا القفل الثلاثى الفقرات : (لابن الفضل) (٣) .

عرج بالحمى   واسأل بالكثيب
عنهم أينما

- ١ -

هذى   الأربعُ
منهم   بلقعُ
أين   الأدمعُ
ضرجها دما   وقم بالنحيب
نقم مأتما

---

(١) راجع ديوان الموشحات جـ ١ ص ٧٥ ، ٨٨ ، ١٥٠ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٣٢٦ ، ٣٧٠ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ، ثم جـ٢ ٤٧٠ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٥ ، ٥٧٥ (مجهولة العصر ، والشواهد تشير إلى قدمها ما عدا رقم ٤٧٨) .

(٢) راجع ديوان الموشحات جـ٢ ص ١٤٦ ، ١٨٩ ، ٢٤٩ ، ٣٣٣ ، ٤٠٥ .

(٣) ديوان الموشحات جـ٢ ص ١٤٦ .

- ٢ -

شاقتنى البروق
لثغر بروق
فمن للمشوق
بأن يلثما   ومن للجديب
بماء السما

- ٣ -

لم يدر الكئيب
من أين أصيب
لكن الحبيب
درى إذ رمى   يا عَيْنَىَ حبيبى
موتى أنتما

- ٤ -

دهرى فى اغتراب
وشأنى عجاب
أظما فى الشباب
لوصل الدُّمى   فهل فى المشيب
يزول الظما

- ٥ -

بين مستدام

وأخشى الحمام
يا رب الأنام
تدرى قدر ما بقلب الكئيب
فارحم مغرما

لا نملك إلا إبداء إعجابنا بالروح الوجودية الحزينة حزنًا إنسانيًا كونيًا فى هذا الموشح ، مع أن ذلك - فى الوقت الحاضر - خروج عن الموضوع ، الذى نتناول فيه هذا النظام المتسق لقوافى الموشحات ذات الأقفال أحادية عدد الفقرات . وهذا يدفعنا لتأمل الأقفال الثنائية عدد الفقرات ، فنجد أنها أيضًا لها أنظمة فى التقفية . وكل هذا لم يشر إليه ابن سناء الملك أو من لحقه بعد من المحدثين ، وهو أمر يستحق أن تفرد له دراسة واسعة . لكننا نصل إلى استنتاج مهم يتلخص فى النقاط الآتية :

١ - أن ٩٥٪ من الموشحات ذات أقفال زوجية الفقرات ، ومعظمها متأخر الانتساب زمنيًا .

٢ - أن الموشحات ذات الأقفال الفردية العدد لا تتجاوز ٥٪ من مجموع العينة (ديوان الموشحات) ، ومنها حوالى ١٪ متأخر عدد فقراته : ٧ - ١٣ ، أما الباقى فعدد فقراته من ٣ -٧ (وليس لدينا من النموذج سباعى الفقرات المبكر سوى الموشح العروس الملحون ، الذى ذكره ابن سناء الملك) . وهذا يربط نشأة

الموشح بالفقرات الفردية فى الأقفال . فكأنما كان محاولة للتمرد على زوجية الأشطار فى الشعر العمودى (ولا يشاركه فى ذلك إلا المخمسات التى أظن أنها نشأت فى وقت واتجاه يوازى ما حدث للموشحات فى نشأتها ، لكن هذه المخمسات كان وراءها ظرف تاريخى مشترك بين المشرق والأندلس ، أما الموشحات فتختص بظرف انفردت به الأندلس (*) . كما أن الأقفال الفردية الفقرات (أكثر من ٧) ترتبط بالمرحلة قبل الأخيرة فى تطور الموشح . أما الأقفال السباعية ، ففيما يبدو أنها تمثل شيئًا حميمًا فى الانتقال من مرحلة النشأة إلى مرحلة النضج ، ومن مرحلة الزجل إلى مرحلة الموشح (وبالعكس) .

(*) راجع خاتمة هذا البحث ، ثم قول ابن سعيد «جرت العادة عند المشارقة والمغاربة أن يعمدوا لشعر ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه» ، المقتطف ص ٢٣٦ .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٦ -

المقطوعة الأخيرة من الموشحة

تكتسب هذه المقطوعة أهمية كبرى فى فهم آلية بناء الموشحات وتقنية « شعريتها » وشعبية نشأتها ، وموسيقية عروضها ، وعلاقة كل ذلك بالرقص بين الشارع والقصر ، ثم بين الموشح والزجل . إن تاريخ التوشيح مثله مثل تاريخ الأندلس كامن فى هذه المقطوعة ، بل وتاريخ ميلاد الغنائية والموسيقى الأوربية .

تتكون المقطوعة الأخير مثلها مثل باقى المقطوعات من بيت ويليه قفل . البيت لا يحمل فيما وصلنا من مصطلحات اسمًا خاصا سوى لفظة البيت الأخير . ونحن نقترح أن يطلق عليه مصطلح « صدر الخرجة » لأسباب تنبثق مما أشرنا إليه فى حديثنا عن زرياب فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، حول الأصل الزراعى الشعبى للمصطلح الذى يحمله الأخير ، وهو « الخرجة » .

وهذا القفل الأخير المسمى الخرجة - كما نفهم من الأخبار القليلة النادرة التى تركها لنا الأندلسيون حول نشأة الموشحة - كان يسمى فى البداية « المركز » ، وأيضًا يمكن أن يكون قد حمل اسم « المذهب » (*) .

(*) راجع رواية ابن خلدون عن نشأة الموشحات (هذا البحث ص ٢١٨) .

وخير من يحدثنا عن هذا القفل الأخير الذى استقرت له بقوة تسميته بالخرجة ابن سناء الملك ، فهو معجب به إعجابًا رومانسيًا شاركه فيه د . عبد العزيز الأهوانى فى كتابه الممتاز « الزجل فى الأندلس » . يقول ابن سناء الملك : « والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حَجَّاجية (نسبة إلى شاعر هزلى بغدادى) من قبل السخف ، قزمانية (نسبة إلى إمام الزجالين ابن قزمان) من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ولغات الداصة ، فإن كانت معربة الألفاظ ، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحًا ، اللهم إلا إن كان موشح مدح وذكر الممدوح فى الخرجة . فإنه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقى :

إنما يحيى / سليل الكرام / واحد الدنيا / ومعنى الأنام

وقد تكون الخرجة معربة ، وإن لم يكن فيها اسم الممدوح ، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدًا ، هزازة سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا معجز معوز ، وما يوجد منه فى الموشحات سوى موشحين أو ثلاثة كقول ابن بقى :

ليل طويل / وما معين / يا قلب بعض الناس / أما تلين

فمن قدر أن يقول هذا فليعرب ، ومن لم يقدر فليغرب »⁽¹⁾ .

---

(١) دار الطراز ص ٣٠ ، ٣١ .

ومن الواضح أن ابن سناء الملك لم يبالغ فى شىء ، سوى عدم تنبهه أن الخرجات المعربة التى تتوفر فيها شروطه أكثر عددًا مما قدر ، وأنها ترتبط - فيما يبدو - بمرحلة ازدهر فيها الزجل ، فأراد الوشاحون الاستقلال عنه ومنافسته بالإتيان بلغة معربة فى طرافة وظرف عامية الزجل ، بل إن الأقفال (ولا سيما المطالع) نافست الخرجة فى هذه الشروط . إن هذه المرحلة الممتدة من منتصف القرن الخامس حتى منتصف السادس ، هى بحق فترة وصول الموشحات إلى ذروة غنائيتها وفنيتها ، كى تقع بعد ذلك فى العقم والجمود وأنظمة المكفرات .

كما أن لنا ملاحظة أخرى ، وهى أن بعض الموشحات المدحية ليست معربة ، كما أن الخرجات المعربة نحس أنها ليست إلا أجزاء من أمداح عامية فى قصص البطولة الشعبى الذى كان - بالضرورة - سائدًا فى الأندلس ، وقد تم تفصيحها وإقحام اسم الممدوح بها بدلا من اسم البطل الملحمى فى القصة الشعبية (١) . ولهذا فلا عجب أن تثير فى نفس ابن سناء

---

(١) عشق أهل الأندلس البطولة فى الواقع الحى . قال ابن سعيد : « الضابط فيما يقال فى شأن أهل الأندلس فى السلطان ، أنهم إذا وجدوا فارسًا يبرع الفرسان ، أو جوادًا يبرع الأجواد ، تهافتوا فى نصرته ، ونصبوه ملكًا . . وبعد أن يكون الملك فى مملكة قد توريثت وتداولت ، يكون فى تلك المملكة قائد من قوادها قد شهرت عنه وقائع فى العدو ، وظهر منه كرم نفس للأجناد . . . قدموه ملكًا . . وما زالوا فى جهاد وتلاف أنفس حتى يظفر صاحبهم . . إلخ » (شكيب أرسلان ، خلاصة تاريخ الأندلس ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٣ ص ٥٣) . ووجود البطولة فى الواقع يوجدها فى القصة . ففى ملحمة =

الملك كل هذا الإعجاب ، فهذا أبو بكر بن باجة صاحب التلاحين المشهورة يلقى على إحدى قينات « ابن تيفلويت » والى المرابطين على شرق الأندلس موشحة خرجتها :

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبى بكر

فيصيح الأمير الوالى : واطرباه ، وشق ثيابه ، وحلف بالأيمان المغلظة ، أن لا يمشى فى طريق إلى داره إلا على ذهب ، فخاف الحكيم العاقبة فاحتال بأن جعل ذهبًا فى نعله يمشى عليه (١) . إنها خرجة تتسم ببساطة وسذاجة مؤثرة مثل لغة الأطفال يعجز عنها الكبار من أمثال الحكيم الفيلسوف الموسيقار ابن باجة ، إنها سحرية الجذور الشعبية لهذا النص المعرب .

عمومًا ، بعد أن ينهى ابن سناء الملك حديثه المتغزل فى الخرجة يصف علاقتها بالبيت السابق لها (البيت الأخير من الموشحة ، والذى سنصطلح من الآن فصاعدًا على تسميته صدر الخرجة) فيقول : « والمشروع بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادًا وقولاً مستعارًا على بعض ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت

= السيد نراه يحب الاستماع إلى قصة البطل ابن أبى صفرة ، والسيد نفسه ليس إلا محاكاة - فى الواقع - لأبطال القصص ، ودون كيشوت - حسب سرفانتس - صنع من نفسه صورة من البطل (الفارس المشاء) حسب صورته فى قصص الفروسية البالية ، ثم راجع الخرجة شبه العامية المدحية على لسان الهيجا فى السطور التالية مباشرة .

(١) المقتطف ص ٢٥٧ .

قبل الخرجة (صدر الخرجة) من (احتوائه على) : قال أو قلت أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت (أو أى فعل فى معنييهما) . وقد (أدخل المتأخرون ألسنة مغايرة كثيرة) (*) .

فما جعل على لسان الحمام قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (إن الحمام فى أيكها تشدو :

الخرجة : قل هل علم / أو هل عهد / أو كان / كالمعتصم / والمعتضد / ملكان) ومما جعل على لسان الغرام :

صدر الخرجة :

(أنا وأنتا أسوة هذا الهجر
بالصبر بتا عند انصداع الفجر
ومذ رحلتا غنى الجوى فى صدرى :

الخرجة : سافر حبيبى / سحر وما دعتو / يا وحش قلبى / فى الليل إذا افتكرتو)

ومما استعير على لسان الهيجا قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (فالهيجا تغنى والسيف قد طرب :

الخرجة : ما أملح العساكر / وترتيب الصفوف / والأبطال تصيح / الواثق يا مليح) .

(*) ما بين قوسين فى هذا النص من إضافة الباحث .

ولو ذكرنا مثالا لكل لسان استعاره القوم لطالت الألسنة (*)، وحصل الملال والكلال . وقد ذكرنا منها ما يجزى ويكفى من المثال (١) .

ويعود من جديد ابن سناء الملك للحديث عن آلية تشكيل الخرجة والموشحة والعلاقة بينهما : « وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضًا فى العجمى سفساطا نفطيا ، ورماديا زطيا ، والخرجة هى أبراز الموشح وملحه ، وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة ، وإن كانت الأخيرة ، وقولى السابقة لأنها التى ينبغى أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح فى الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين يكون مسيبا مسرحا ، ومتبحبحا منفسحا ، فكيف ما جاءه اللفظ والوزن خفيفًا على القلب ، أنيقًا عند السمع ، مطبوعًا عند النفس ، حلوا عند الذوق تناوله وتنوّله ، وعامله وعمله ، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب ونصب على الرأس .

وفى المتأخرين من يعجز عن الخرجة ، فيستعير خرجة

(*) لاحظ النكتة فى (لطالت الألسنة) فهو يورى عن كثرتها المفرطة ، وظاهر العبارة ما نقصده منها اليوم : سلاطة اللسان . فى الرجل روح مصرية وثابة مرحة .

(١) دار الطراز ص ٣١ - ٣٢ .

غيره ، وهو أصوب رأيا ممن لا يوفق فى خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل (١)» .

والآن تكتمل خواص الخرجة المتعددة :

١ - قد تكون فى القليل معربة ولا سيما فى موشحات المديح ، وقد كثر إعرابها كتطور للموشحة فى مواجهة تطور الزجل فى عصر المرابطين وآخر فترة ملوك الطوائف ، وفى الكثير عامية عربية أو أعجمية .

٢ - لغة الخرجة ومضمونها لابد أن تكون بالغة الرهافة سواء أكانت هزلاً أو جدًا .

٣ - الانتقال من صدر الخرجة (البيت لأخير) إلى الخرجة يكون وثبا واستطرادا ، أى أن موضوع الخرجة منفصل - فى الغالب - ظاهريًا عن الموشح ويسبق - غالبا - بفعل الغناء أو القول أو ما رادفهما .

٤ - الخرجة تحدد ميزان الموشحة وقوافيها .

٥ - هى مشاع بين الوشاحين ، فبوسع أى وشاح الاستعانة بخرجة غيره أو أى نص مناسب كخرجة ، هذا إن لم يستطع أو لم يرد تأليفها ، ويظن أنه فى جميع الأحوال

---

(١) نفسه ص ٣٢ - ٣٣ .

يتأسى ويحاكى نصًا آخر غنائيًا عند تأليفه للخرجة إن لم تكن مستعارة .

٦ - الخرجة فى الغالب على لسان النسوان (وربما الصبيان الغلمان) ، وقد تكون على لسان الوشاح نفسه أو على لسان حيوان ، أو شىء مادى أو معنوى . وتقل هذه الظاهرة فى موشحات المتصوفة خاصة ، والمتأخرين عامة .

- ٧ -

اوزان الموشحات

لقد عكف فى القديم ابن سناء الملك على اكتشاف ميزان الموشحة وقد أعلن عجزه كما سنرى ، وفى الحديث عكف على ذلك فى مصر د . سيد غازى وكان دليله عروض الخليل ، وقد فاته أن كل كلام يمكن أن يخضع لهذا العروض فوقع فى تعقيدات لا أول لها ولا آخر ، وعمله أشبه بعمل ابن سناء الملك ، وفى أسبانيا بذل غارسيا غومس جهدًا مضاعفًا وقد ألحقها بالعروض الأسبانى ، وألحق العروض الأسبانى بها واستعار صيغة من عروض الموسيقى العربية الذى يستخدم (تن - تتن - تتتن) بديلاً للأسباب والأوتاد والفواصل . كما أن باحثًا شيلانيا ، وهو أستاذ موسيقى بجامعة شيلي الكاثوليكية بسانتياجو - واسمه : صمويل كلارو - فالديس - يقدم اقتراحًا فذا يكاد يكشف عن سر الموشحة بدراسة نصوص « لاكويكا » الشيلية ، وهى نصوص مصحوبة بنوبة موسيقية ورقص . والنصوص عبارة عن نسخة أسبانية من الموشحة والنوبة الموسيقية الزريابية العربية الأندلسية ، قد حملها الأندلسيون إلى تشيلى ، وقد احتفظت بهيئتها ونقاوتها بسبب العزلة الطبيعية التى حمت هذه الجمهورية الأمريكية اللاتينية من المؤثرات الأجنبية فترة طويلة . وقد ساعد

العالم الموسيقى الشيلانى مغنى لاكويكا وملحن ومؤلف لكلماتها اسمه فرناندو جونثالث ، قد أفنى عمره - ولازال - فى البحث عن أصل هذا الفن الشامل (كلمات شعرية - موسيقى - غناء - رقص) ، فوجده فى النوبة الأندلسية ، وقد اقترح أن يطلق اسم « الخرجة » على هذا الفن (*) .

من المفيد جدًا أن نبدأ بأول تجربة عند ابن سناء الملك يقول : « الموشحات تنقسم قسمين : الأول؛ ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى؛ ما لا وزن له فيها ، ولا إلمام له بها .

(١) **والذى على أوزان الأشعار** : ينقسم قسمين :

(أ) **أحدهما** : ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التى جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعرى ، وما كان من الموشحات على هذا النسج ، فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات (*) ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك ، اللهم إلا إن كانت قوافى قفله مختلفة ، فإنه يخرج باختلاف قوافى الأقفال عن المخمسات ، كقول بعضهم :

(*) سلمنى هذا الأستاذ المذكور نسخة من بحثه حول لاكويكا وعلاقتها بالنوبة الأندلسية ، وقد نشر هذا البحث فى مجلة « الفنون الجميلة » التى تصدر فى برشلونة ولم أتمكن من الحصول عليها ، وعمومًا هذا البحث تمت ترجمته ، وسأقوم بنشره قريبًا .

(*) هذه العبارة مهمة جدًا ، فهى تبطل ادعاء أن المخمس هو أصل الموشح .

يا شقيق الروح من جسدى أهوًى بى منك أم لمم

فهذا من المديد ، وكقول الآخر :

أيها الشاكى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

فهذا من الرمل :

وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر فيجعله خرجة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز ، وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

فإن ابن بقى جعله خرجة لموشح .

وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ، من يأخذ بيتًا من أبيات المحدثين ، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحة ، كما فعل ابن بقى فى بيتى كشاجم ، فإن كشاجم قال :

يقولون تب والكأس فى كف أغيد
وصوت المثانى والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة
وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى :

قالوا ، ولم يقولوا صوابا
أفنيت فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا

والكأس فى يمين غزالى والصوت فى المثالث عال
لبدا لى

(ب) **والقسم الآخر** : تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة ، تخرجه من أن يكون شعرًا صرفًا ، وقريضًا محضًا ، فمثال الكلمة قول ابن بقى :

صبرت والصبر شيمة العانى / ولم أقل للمطيل هجرانى / معذبى كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : « معذبى كفانى » . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقوله :

يا ويح صب إلى **البرق** / له نظر / وفى البكاء مع **الورق** / له وطر

فهذا من البسيط والتزام إعادة القافية فى وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذى أشرنا إليه .

(٢) **والقسم الثانى من الموشحات** : هو ما لا مدخل لشىء منه فى أوزان العرب ، وهذا القسم منها على الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر والشارد الذى لا ينضبط ، وكنت أردت أن أقيم لها عروضًا ؛ يكون دفترًا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر ، وانفلاتها عن الكف ، ومالها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب

إلا الضرب (*) ، ولا أوتاد إلا الملاوى ولا أسباب إلا الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواه مجاز (١) » .

يمكن تلخيص كلام ابن سناء الملك فى سطرين :

الموشحات تنقسم إلى قسمين :

١ - ما يدخل فى أوزان العرب ، وهذا ينبغى كسره بحركة فى تقفية داخل أشطار البحر العروضى أو بإضافة عبارة إلى مجمل البحر .

٢ - ما لا يدخل فى أعاريض العرب ، وعروضه هو الموسيقى ، وهذا يشير إلى أمرين :

أ - أهمية القوافى ودورها الخاص فى وزن الموشح على مقتضى احتياجات موسيقية بعينها .

ب - أهمية الموسيقى فى فهم الموشح ، والموسيقى الأندلسية خاصة باستعمال آلة الأرغن .

ويدعم الفروض السابقة تقسيم جديد للموشحات يرتبط أيضًا بعروضها ، ولكن هذه المرة عروض الأوزان الداخلية بين

(*) العروض والضرب (الأول) يشيران لنهاية شطرى بيت الشعر العربى ، أما الضرب الثانية فتعنى الأداء الموسيقى .

(١) دار الطراز ٣٣ - ٣٥ .

البيت والقفل . يعرض ابن سناء الملك هذا التقسيم قائلا : « والموشحات تنقسم – من جهة أخرى – إلى قسمين : قسم أقفاله على وزن أبياته ، حتى كأن أجزاء الأبيات كأجزاء الأقفال ، كقول الأعمى :

أحلى من الأمن/ يرتاع من قربى/ ويفرق
فى وجهه سنه/ يشجى بها العذل/ ويشرق
لله ما أقرب / على محبيه/ وأبعدا
حلو اللمى أشنب/ آسى الضنى فيه/ وأسعدا
أحبب به أحبب/ ويا تجنيه/ طال المدى
أما ترى حزنى/ نارا على قلبى/ تحرّق
حسبى بها جنه/ يا ماء يا ظل/ يا رونق

وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر لكل ذايق كقول بعضهم :

بيت (غصن) ← الحب يجنيك لذة العذل/ واللوم فيه أحلى من القبل
قفل ← لكل شىء من الهوى سبب/ جد الهوى بى وأصله اللعب
وأن لو كان جد يغنى/ كان الإحسان من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأغصان مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر

على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة ، فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأوزان أبياته ، ظن أن هذا جائز فى كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه ، فإن المغنى ببعض الآلات يحتاج إلى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل إلى البيت ، وعند خروجه من البيت إلى القفل ، وهذا مكان ينبغى أن يلحظ ويحفظ (١) » .

وهذا تقسيم آخر بالغ الأهمية ، فمن الموشحات ما تقوم على لحن واحد الانسياب ، ومنها ما يحتاج لتعديل شد الأوتار لتعويض الفروق بين البيت والقفل بحدة الأنغام أو تراخيها . وهو يشير إلى وظيفة أساسية للموشح مهملة بشكل حاد فى المصادر القديمة : إنها كلمات للغناء قبل كل شيء ! ومؤلفها خبير بأسلوب تلحينها ، بل لعله يبدأ باللحن (أقصد الخرجة) قبل الكلمات . وحيث إنه يبدأ بالخرجة ، فهو قادر على أن يساويها وزنًا بالأبيات أو يباين بينهما طبقًا لمجرى اللحن .

ويمضى ابن سناء الملك فى مقدمته الممتازة التى لا يخل من خطورة ما تحمله لنا من أنباء حماسه المبرر (*) ، فيعود

---

(١) نفسه ٣٥ - ٣٦ .

(*) يبرر جماس ابن سناء الملك من غيظه لإهمال هذا الفن الجميل بسبب أصله =

لعرض تقسيم ثالث : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين :

قسم : لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض ، وهو أكثرها؛ وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسيج ، مفكك النظم ، لا يحس الذوق صحته من سقمه ، ولا دخوله من خروجه ، كالموشح الذى أوله :

أنت اقتراحى/ لا قرب الله اللواحى
من شاء أن يقول فأنى لست أسمع
خضعت فى هواك/ وما كنت لأخضع
حسبى على رضاك/ شفيع لى مشفع
نشوان صاح/ بين ارتياع وارتياح

فها أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام ، وما له عند الطبع الضعيف نظام ، ولا يعقله إلا العالمون من أهل هذا الفن ، والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة؛ ومثل هذا لا يقدم عليه إلا مثل الأعمى ، وإلا فالبصير يحذره ولا ينظره ، وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسالمه

= الشعبى ، ويحاول أن يقنع العقول الجامدة بأهميته وجماله ، فهو رائد النقد والتنظير فى مجال الموشحات ، وكل رائد مضطر للدفاع عن الجديد الذى يدعو إليه .

من مكسوره إلا بميزان التلحين ، فإن منه ما يشهد الذوق بزحافه بل يكسره ، فيجبر التلحين كسره ويشفى سقمه ، يرده صحيحًا ما به فى قلبة ، وساكنا لا تضطرب فيه كلمة (١) » .

ونظن شيئا من التفصيل والتزيد فى التقسيمات ، لكن ابن سناء الملك يحوم حول الغرض ولا يدركه ، فهو هنا يشير إلى نثرية لغة الموشح ، واعتمادها على اللحن الكامن من ورائها يحسه أصحاب الذوق الرفيع ، ويقدم تقسيمًا رابعًا يلح فيه على علاقة الموشح بالموسيقى : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : **قسم** يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها ؛ **وقسم** لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة التلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقى :

من طالب/ ثار قتلى ظبيات الحدوج
فتانات الحجيج

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا لا » بين الجزئين الجيميين من هذا القفل (٢) » .

كل التقسيمات السابقة لا تحمل إلا دلالة واحدة وهى أن الموشحة تقاس باللحن ، وأنها تقوم على تقنية تجعلها صالحة

---

(١) نفسه ص ٣٧ .

(٢) نفسه ص ٣٨ .

للغناء بها دون مشاكل ، أو تجعلها قابلة لذلك بعون تقفيات إضافية أو الاستعانة بحركات (فتحة أو كسرة أو ضمة) زائدة عن البحر العروضى ، وربما الاستعانة بعبارات مثل عبارة « معذبى كفانى » المشار إليها من قبل .

وهذا كله لا يحمل إلينا أخبارًا واضحة حول الموشحات ، لكننا ندرك أن الموشح إما يتطابق مع اللحن ، أو يحتاج لإضافات تبدأ « بالحركة » وتنتهى بالعبارة الكاملة كى يتطابق مع اللحن . وكأنما هناك لحن مثالى هو عروض الموشح الخفى فى حالة الموشح الذى يتطابق مع العروض العربى ، وينبغى إضافة زوائد إليه حتى يتفق مع ذلك العروض المثالى الموسيقى ، بينما هناك موشح آخر عروضه يتفق مع العروض الخفى المثالى . أيضًا هناك مشكلة أخرى ترتبط بالعروض المثالى هى : اختلاف أو اتفاق البيت والقفل .

ماذا قال المحدثون - حول ذلك - فى الوصول إلى شىء محدد حول وزن الموشح ؟ الإجابة ستكون فى خاتمة هذا الكتاب .

الشكل الخارجى

- ٨ -

قوافى الموشحات

لا نكاد نجد نظام القافية الموحدة إلا عند العرب فى أشعارهم . ويؤكد ذلك الفارابى فى «الموسيقى الكبير» ، إن القافية فى الشعر العربى لم تلق أى اهتمام من الباحثين حتى اليوم ، وتكاد تمثل نظامًا رتيبًا صارمًا ، يتصل بعنف بحياة العرب وسلوكهم من ناحية ، ثم يتصل بطبيعة أوزان أشعارهم من ناحية أخرى . والإشكال الذى تثيره الموشحات هو أنها خرجت على رتابة نظام القوافى العربية خروجًا فى ظاهره يمثل ثورة كبرى ، وفى باطنه هو رتابة جديدة ليست بهذه الدرجة من الثورية .

وما نستشفه من مقدمة دار الطراز - وهى النص النظرى الوحيد حول الموشحات عند القدماء ، إذا صرفنا النظر عن بعض العبارات الغامضة هنا وهناك - هو أن القوافى لها وظيفة بنيوية وعروضية فى الموشحات . فالخلاف فى نظام القوافى بين الأبيات والأقفال ، أى بين الثابت (قوافى الأقفال) والمتغير (قوافى الأبيات) فى كل مقطوعة ، هو أبرز صفة بنيوية فى الموشح ، ثم تدخل القوافى فى إخراج البحر العروضى عن نظامه الخليلى هو أبرز خاصية موسيقية للموشح نستنتجها من

كلام ابن سناء الملك . والسؤال الكبير : ما سر تعدد القوافى فى الموشح؟ كيف حدث ذلك؟ إننا سنجد « فى الفصول القادمة » بعض عناصر الخروج على العروض العربى ، وبعض أنظمة تجريبية تنتمى لأسلوب التوشيح ، تكاد تدخل أشعارا كثيرة فى نطاق جنس التوشيح ، ويحول دون ذلك افتقادها لنظام القوافى ، حتى أن هذا النظام يكاد يكون العامل المحدد الذى يضفى على القصيدة صفة الموشح من عدمه . إننا لا نستخرج من كلام ابن سناء الملك الأسباب الكامنة وراء ضرورة تعدد القوافى فى الموشح سوى سببين :

١- السبب الأول ، وهو أن تطويع الشعر للغناء يحتاج لبعض الزوائد التى لا تتحقق إلا بوقفات وإضافة حركات ، وهذه الوقفات فى الشعر ارتبطت بشكل حاسم بنهاية البيت الشعرى التقليدى (ضربه) ، أى القافية ، فقد تكون هناك وقفة فى نهاية الشطر الأول (العروض) من البيت التقليدى لكنها غير حاسمة ؛ ففى كثير من الأحيان تنقسم الكلمة إلى جزئين أحدهما ينهى الشطر الأول والآخر يستأنف الشطر الثانى ، أى أن البحر العروضى الخليلى يحمل صفة الاتصال حتى نهايته محبذا وقفة قصيرة جدًا فى منتصف البيت (لكنها غير ضرورية) أى فى نهاية الشطر الأول بعكس الوقفة الطويلة نسبيًا فى نهاية البيت ، أى فى قافيته . فالزائدة المضافة فى منتصف كل شطر من شطرى البيت

التقليدى ، ليست إضافة حسابية لمقاطع لكسر البحر ، بقدر ما هى وقفات إيقاعية طويلة يتطلبها التلحين . وهذه الوقفات ليست إلا « قوافى » بالنسبة للشاعر العربى . والقوافى تتطلب التزاوج حتى تحمل هذه الصفة . وقد حدث ذلك من قبل الموشحات فى الأراجيز ، فهى فيما يبدو لهدوء بحر الرجز ونثريته وحاجته عند الإنشاد أو الغناء لوقفات إيقاعية طويلة نسبيًا لكسر نثريته وضبط نظامه المهلهل. من ثم ، قد وُضِعت قوافٍ فى نهاية كل شطر . فالاحتياج الموسيقى – مع تطور الموسيقى العربية نتيجة تأثرها بالموسيقى الفارسية والرومية – أدى إلى وقفات متتالية على مسافات قصيرة أدت إلى تجزئة البيت التقليدية ، والتجزئة تعنى وقفات طويلة نسبيًا أى قوافى ، ومن هنا نشأ نظام تعدد القوافى .

٢- وما دام الوزن المستجد استجابة لموسيقى مستجدة ارتبط بقواف مستجدة ، فإن انقسام الموشح إلى أبيات وأقفال أيضًا كان استجابة لتنوع لحنى . فالموسيقى « يحتاج إلى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل إلى البيت ، وعند خروجه من البيت إلى القفل ، وهذا مكان ينبغى أن يلحظ ويحفظه » (١) .

---

(١) راجع الصفحات السابقة : كلام ابن سناء الملك عن قسم الموشحات التى يتباين فيها وزن القفل عن البيت تباينًا ظاهرًا ، وهذا النص بالغ الأهمية فى تصورنا ، فطريقة غناء الموشحات « التامة » على الأقل فلابد من البدء بالقفل « عند خروجه من القفل إلى البيت ، وعند خروجه من البيت إلى القفل » . فالبدء هو القفل .

وهذا يعنى تنويعًا للوزن الواحد بين القفل والبيت ، والتنويع يحتاج إلى وقفات فى مواضع مختلفة أو إلى عبارات تخلق وقفات قبلها وبعدها أى إلى قواف قبلها وبعدها ، ولما كان اللحن منتظمًا ، فإن هذه الوقفات انتظمت كما لاحظنا فى استعراضنا لنظام قوافى الأقفال فردية عدد الفقرات ، وكما هى فى الأبيات .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلماذا تثبت القوافى داخل كل بيت وتختلف من بيت إلى بيت؟ ولماذا تتعدد - بنظام ما - داخل كل قفل ، وتثبت فى كل أقفال الموشح؟ الإجابة بالضرورة ترتبط بنظام اللحن والغناء ، فالبيت يغنيه مغن فردى وتنوع القوافى من بيت إلى آخر لا يفسد مواضع الوقف - فلا زحاف ولا طى ولا إقواء ولا تخالف فى الموشحات - لكنه يتيح فرصة لتنوع القوافى فى كل بيت حسب تنوع الحناجر ، مع تدخل المغنى الفردى الجديد فى اطراد طبقًا لنظام النوبة - حيث يكون تناوب المغنين فى الغناء فى اتجاه يبدأ من يمين المغنى الذى يبدأ ، وكل واحد يغنى بيتًا تاليًا للبيت الذى غناه سلفه - حتى ينتهى الموشح . أما ثبات قوافى القفل على طول الموشحة - مع تعدد نظامها داخل كل قفل - فلأن القفل تغنيه جوقة ، والجوقة ثابتة ، وقد يحدث ألا تغنيه الجوقة ، حيث تكتفى بترديد المطلع بينما يغنى المغنى الفردى بعدها البيت ثم القفل ، وهذا يعنى أهم

شىء فى الموشح ، وهو أن بؤرة اللحن وتميزه يكمن فى القفل ، وانتهاء المغنى الفردى به دليل لضبط اللحن عند الجوقة التى تردد المطلع ، وهما معًا - أعنى المغنى الفرد المردد للقفل (بعد البيت) ثم الجوقة المرددة للمطلع وهو على وزن القفل ونفس نظام قوافية - يمثلان دليلاً للمغنى الفردى حتى لا يفقد اتجاه اللحن وتميزه ، وكل هذا ضرورى فى أنظمة موسيقية وغنائية ارتجالية تعتمد على الذاكرة .

- ٩ -

التغصين والتضمين

مصطلحات الموشح تمثل إشكالية حاولنا حلها على مدى هذا الكتاب . وهى تتراوح فى مصادرها بين الشعر والموسيقى والزراعة كأسلوب حياة يتضمن الغناء الشعبى . ومن بين هذه المصطلحات لفظة الغصن يراد بها (حسب تفسيرنا) الوحدة السطرية للبيت ، فكل سطر سواء تكون من شطر أو شطرين أو ثلاثة أشطار (وربما فى القليل أربعة أشطار) يسمى غصنًا . ولا خفاء فى دلالة المصطلح قبل استخدامه فى الموشحات ، فهو يشير إلى « غصن » النبات (فنن أو فرع أو عود) . فهو مصطلح ذو جذور زراعية أيضًا مثله مثل الخرجة . إنه يشير كما عرفنا هنا إلى أى واحد من سطور البيت ، لكن لم؟ هناك تصور تقليدى (غير واقعى) شاعرى عن استواء الأغصان وتساويها ، ولذا ألح الشعراء على وصف المرأة بغصن (منغرس فى كثيب) ، ومن ثم فهو هنا يشير إلى تساوى أسطر البيت وتشابهها ورقتها ، وأيضًا إلى ثباتها (لانغراسها فى الكثيب وفى جذع الشجرة) وحركتها (بالأنسام والرياح) فى آن . والثبات يشير إلى ثبات الوزن فى كل سطور أبيات الموشح ، ثم ثبات القوافى داخل أشطار البيت الواحد من كل مقطوعة ، أما الحركة فتشير إلى تغير

القوافى من بيت إلى آخر ، ثم الانتقال منها إلى القفل ومن القفل إليها . ويرجع الفضل إلى « إحسان عباس » فى لفت نظرى إلى مفهوم هذا المصطلح وإن كان قد مر به مرورًا سريعًا وجعله مرادفًا - بشكل ما - لمصطلح « التضمين والتوشيح والتسميط »(١) . ونحن نتوصل للمفهوم من ابن عبد الغفور الكلاعى فى كتابه « أحكام صنعة الكلام »(٢) ، ومراجعة ما قال على نصوص الموشحات . يتحدث ابن عبد الغفور عن النثر : « وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر ، فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب ؛ لأن كثيرًا من العلماء قد عنوا بهذا الباب . وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام »(٣) . ويريد هنا أمرين : أولهما إيقاع النثر والثانى أجناسه الأدبية . وفى حديثه عن الإيقاع يأتى بفصول منها فصل يحمل عنوان « المغصن » . وفيه يقول : « وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو فروع وأغصان ، وقلما يستعمله إلا المحدثون من أهل عصرنا . وهو نحو قولى : (وقد يكون من **النعم والإحسان** ، ما يصدر من **(الفم واللسان)** فقابلت

---

(١) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسى (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقافة ، بيروت (ط٧) ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) ابن عبد الغفور الكلاعى ، أحكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة ، بيروت (بدون تاريخ) .

(٣) نفسه ص ٩٥ .

سجعتين بسجعتين ، كل سجعة موافقة لصاحبتها . وقد يقابل في هذا الفصل ثلاث بثلاث ، كقولي أخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوسي : (ويا عجبًا كيف انقلبت من ذلك الجانب بيد صفر ، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر ، بل انتسب برسمه أملها ، ووصف بشطر اسمه عملها) . وقد تأتي فيه مقابلة أربع بأربع كقولي : (ومن السلام سلام ، وإن لاح جوهرا ، ومن الكلام كلام ، وإن فاح عنبرًا) . وقد تأتي فيه مقابلة خمس بخمس ، كقولي : (فهلا أبصر في ميزان الترجيح نهاية مثقالها ، ونظر في ميدان التنقيح غاية إرقالها) . وقد تأتي فيه مقابلة ست بست ، كقولي : (ومن أبقاه الله . . .) . وقد تأتي فيه مقابلة سبع بسبع ، كقولي : (وتلا من شرائع مفاخره سورًا قصرت عليها درسي ، وجلا من بدائع مآثره صورًا أدرت إليها نفسي) . وكان بعصرنا من جعل الزيادة على هذا غرضه ، حتى مقّت هذا الفصل ، ونقضه . واتفق أن جاوبه يومًا والدي بجواب طبق فيه [مغصن] الخطاب ، فأخذ جوابه ، وزيف - على زعمه - صوابه ، ونقد ومحص وزاد في أسجاعه [ونقض] . وكتب إليّ بذلك بعض الكتاب ، فكتبت له في الجواب : وردني كتابك - أبقاك الله من أخي ثقة ، وحليف مقة - تذكر أن فلانا لما أشرقناه بريقه ، مرق عن طريقه إلى بنيات طرق قد اختطتها أفهامنا ، وسحتها أقلامنا . فنحن أهدى إليها من اليد للفم ، ومن الشيب

للمم . ذكرت أنه عدل عن مكاتبتنا إلى شعر عوره ، ونثر خاطبناه به فزوره ، ورجمه شيطان ، ووصله **بأغصان** ، أخشن من حلق غصان ، وفروع كأنها عوج ضلوع تقاربها أفحش من غزل العجائز ، وتناسبها أوحش من بطون المفاوز . لا تعبأ بذلك - أعزك الله - فإنما ركب فرسًا بيدى لجامها ، وتنكب قوسا عندى سهامها . وسأذيل هنا أسجاعًا ، وأقرع بها أسماعا ، ليعلم أن ما حاوله غير متعذر فى كلام من تقدمت قدمه فى ساحة البيان ، وتمكنت يده من ناصية الإبداع والإحسان . وأجعل ذلك فى فصل ليس من جانبنا بالبعيد ، أردت به تمام معانى القصيد »(١) . ثم يتحدث عن السجع ويعرفه : « السجع مصدر سجع الرجل سجعًا : إذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر . والحمام تسجع ، وهى سواجع وسجّع . . والذى عندى فى هذا (السجع من حيث حسنه أو قبحه) أن النثر والنظم أخوان . فكما لا يقدح فى النظم تكلف الوزن والقافية ، كذلك لا يقدح فى النثر تكلف السجع »(٢) . ثم يقسم الكلام المسجوع أقسامًا ثلاثة منه ما يطول أوله ويقصر آخره ، ومنه ما يعكس ، « والقسم الثالث فهو أن يكون القسيمان (الجملتان المسجوعتان) متساويين ، ولا يحسن ذلك عندى إلا فى فصل

---

(١) نفسه ص ١٤١ - ١٤٣ .

(٢) نفسه ٢٣٥ - ٢٣٦ .

المغصن؛ نحو قولى : يغمر صبابة بيانى بحر بلاغته الزاخر ، ويحقر ذبالة إحسانى بدر فصاحته الزاهر »(١) .

النصوص السابقة مليئة بالأخبار المهمة جدًا ، وهى :

١ - أن النظم والنثر أخوان فى البديع والإيقاع ، وأن الكاتب يهتم فى كتابه بالإيقاع .

٢ - أن هناك نوعا من الإيقاع اسمه التغصين يتكون فيه الكلام من أغصان وفروع . فإذا ما جاءت جملتان طويلتان مثل :

أ - وتلا من شرائع مفاخره سورًا قصرتُ عليها درسى .

ب - وجلا من بدائع مآثره صورًا أدرت إليها نفسى .

فكل جملة منهما غصن (وهو يصرح بهذا المصطلح فى قوله : « ورجمه شيطان ، ووصله بأغصان » ، ثم إن كل كلمة من الجملة الأولى تقابل نظيرتها من الجملة الثانية تسمى (هى أو نظيرتها) فرعًا .

٣ - أن الوعى بهذا الأسلوب الإيقاعى وتكلف الإتيان به حتى مقت ونقض مرتبط بعصر الكاتب (عصر المرابطين) ، فهو أسلوب استحدث فى هذا العصر ، واحتفى به المحدثون من جيله .

٤ - أن الكاتب لا يتكلم فحسب عن جمل متناظرة لكنه يتكلم عن أوزان ، ونعرف ذلك من تحليل الأمثلة ، ومن قوله فى حديثه

---

(١) نفسه ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

عن السجع : « هذا ما نختاره من أوزان الأسجاع ، ونستحب له من قوانين الإبداع »⁽¹⁾ ، فها هو صراحة يتحدث عن أوزان وقوانين للإبداع ، وأخيرا يلح على ربط النثر بالشعر فى مبالغة ، حتى أنه يورِّى به كما رأينا فى آخر خطابه إلى من هاجم جواب أبيه المغصن بختامه كلامه بقوله : « أردت به تمام معانى القصيد » ، ولا يريد بالقصيد إلا كلامه النثرى وقصده التمثيلى به .

٥ - أن استخدامه لمصطلح الغصن هنا ، وتلميحه لشيوع التغصين فى النثر فى عصره خاصة - مع إشارة ابن بسام فى ذخيرته لأغصان الموشحات ، إشارة تدل على استخدام المصطلح منذ أكثر من قرن من الزمان - يوحى لنا أن استخدامه فى النثر منقول من الموشحات ، فهو يقول مصرحًا بذلك : « . . . وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو أغصان وفروع » . وهذا التصريح يتجاهل الموشحات رسميًا ، ويغترف منها فعليًا ، فما أظن إلا أن النثر المغصن لا يزيد على أن يكون اقتباسًا من الموشحات .

٦ - ما سبق يفيد أن الموشحات بدأت قريبة من النثر (حسب قول ابن سام عن مخترع الموشحات : « يأخذ اللفظ العامى أو العجمى ، ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة » ، وهذا اللفظ نثرى بمفهوم ما كما سنوضح فى خاتمة هذا الكتاب)

---

(١) نفسه ص ٢٤١ .

ثم اتجهت تدريجيًا إلى الشعرية ، بينما النثر يتابعها فى ذلك كما سنرى .

٧ - وإذا صدق فرضنا بأن استخدام مصطلح « الأغصان » فى الموشحات (كما تدل كل الشواهد) سبق استخدامه فى النثر ، فإن بيان ابن عبد الغفور حوله يكشف لنا أمرين :

أ - يؤكد ما يأتى فى الفصل القادم من ارتباط الموشحة بتراث شعبى زراعى ، فهو يؤكد سبب التسمية « لأنه ذو أغصان وفروع » أى لأنه يحاكى الطبيعة الزراعية فى أحد عناصرها وهو النبات والشجر .

ب - أن تطبيق مفهوم التغصين على الموشحة يثبت شبه نثر الكلاعى المغصَّن بأغصانها ، ويكشف من جهة أخرى سر وزن الموشحات المخالف - لا أقول لوزن الشعر العربى جملة ، وإنما لمقياس الخليل العروضى ، وتفاصيل ذلك فى الفصل الأخير من الكتاب .

هذا فيما يتعلق بالتغصين والأغصان ، فما معنى « التضمين » وكل الأقوال التى وردت عن الموشح من قدماء الأندلسيين (ابن بسام/ ابن سعيد/ ابن خلدون) تلح على ذكره باعتباره الخطوة الأولى المهمة نحو نضج الموشحة وإجبارها المجتمع الرسمى على الاعتراف بها؟ لقد ظننت طويلاً أننى سأعجز عن فهم هذا المصطلح ، الذى عجز عن تفسيره استخدام المفهوم الذى

طرحته البلاغة العربية له ، كما عجز عن الإقناع تفسير ستيرن له ، وهو فى الجملة مهم ، ويربطه بنظام التقفية ، ويبدأ تفسير ستيرن بافتراض الشكل الأول للموشحة : « إن أبسط الأشكال هو بوضوح ذلك الذى يأتى دون قافية داخلية : أى يتكون من بيت ذى شطرين فى السمط (يقصد القفل الأول ، والذى كانوا يسمونه : المركز) ، وثلاثة أبيات متماثلة القافية فى الغصن (يقصد ثلاثة أغصان متماثلة القافية فى البيت) أى هكذا :

غصن ← كل غصن من شطر واحد
غصن ← بيت
غصن ←
المركز (القفل) ← ← المركز من فقرتين

ثم بافتراض حدوث أول تطور فى المركز (القفل) :

كانت الخطوة التالية أن يدخل تعديل على النظام الأساسى للتقفية بزيادة أجزاء السمط (القفل أو المركز) ، سواء فى وسطه أو نهايته ليصير هيكل الموشح هكذا :

غصن ← كل غصن لا زال من شطر واحد
غصن ← بيت
غصن ←
المركز (القفل) ← ← ← المركز صار
من ثلاث فقرات

ثم بافتراض حدوث ثانى تطور فى الموشحة :

وكانت الخطوة التالية أن تنتقل الرحابة المتاحة فى السمط (القفل أو المركز) إلى الغصن ، فيصير من شطرين [1] ، وهكذا تبدأ أجزاء كل من الأغصان والأقفال فى التعدد حسب النظام السابق الإشارة إليه عند حديثنا عن الأبيات والأقفال . ويضطرب ستيرن : فهو يرى أن زيادة عدد فقرات المركز (القفل) هو معنى التضمين ، أما العملية نفسها فى الأغصان فيمكن أن يكون التضفير ، وقد انتهى سبب حيرته بظهور النصوص محققة ، فالعمليتان معا هما مفهوم التضمين الذى تم على مرحلتين؛ المرحلة الأولى فى المراكز (الأقفال) ، والمرحلة الثانية فى الأغصان .

كان هذا أفضل تفسير لمصطلح التضمين حتى حل لنا ابن عبد الغفور غموض مصطلح « الغصن » ، وقد دفعنى هذا إلى العودة لقراءة كتاب ابن عبد الغفور « أحكام صنعة الكلام » بكل إحكام ، فإذا كان قد اقتبس مصطلح « الأغصان » فى النثر ، فلماذا لا يقتبس أيضًا مصطلح التضمين؟ وكانت المفاجأة السارة؛ لقد اقتبسه بالفعل! .

ونترك تفصيل هذا الكشف للفصل الأخير ليكون مسكة الختام . والآن نبدأ فى دراسة نشأة الموشحة باستقصاء الأمر عند

---

(١) الموشح الأندلسى ، راجع : ص ٣٩ - ٥١ .

رجلين : أحدهما توجهت إليه من كل المحدثين والمعاصرين المسئولية غير المباشرة لنشأة الموشحات : زرياب ، والآخر توجهت إليه أصابع اتهام الأقدمين - مع غيره - بتحمل المسئولية المباشرة . وقد أهملنا غير هذين - وهما شاعران من قرية واحدة اسمها قبرة - لعدم توفر أية معلومات مفيدة حولهما . لكنهما جيل وسط بين الرجلين ويعاصران أبناء زرياب وتلامذته الذين واصلوا رسالته ولعلهما من تلامذته ، ولا سبيل لجيلهما من الشعراء والموسيقيين إلا أن يكونوا كذلك .

رجلان والتوشيح

- ١ -

زرياب

كل من يشتغل بالثقافة الأندلسية يردد اسم زرياب باعتباره أسطورة . الاسم نفسه غريب ونادر ، وإن حملته مطربة فى بغداد معاصرة له ، يتردد اسمها فى ثنايا كتاب الأغانى ، وفى بعض أشعاره ، والمحققون يرد على ظنهم - بإشارتهم « لعله زرياب الأندلس » (١) - شيء من الأسطورة ، فينسون زرياب المغنية . وتحول الرجل إلى أسطورة أخرج سيرته من كتب التاريخ لتحل محلها بعض عناصر الأسطورة ، ونقصد العنصر التبريرى ، الذى يحاول أن يفسر أمرين ما : لماذا ظهر زرياب فى قرطبة ، ثم ماسر عبقريته .

والأسطورة تبدأ : « . . . وكان من خبره فى الوصول إلى الأندلس ، أنه كان تلميذًا

---

(١) الأغانى جـ ٢٠ ص ١٣٤ .

لإسحق الموصلى ببغداد ، فتلقف من أغانيه استراقًا ، وهدى من فهم الصناعة ، وصدق العقل ، مع طيب الصوت وصورة الطبع إلى ما فاق به إسحق ، وإسحق لا يشعر بما فتح عليه ، إلى أن جرى للرشيد مع إسحق خبره المشهور فى الاقتراح عليه بمغن غريب مجيد للصنعة ، لم يشتهر مكانه إليه ، فذكر له تلميذه هذا ، وقال : إنه مولى لكم ، وسمعت له نزعات حسنة ، ونغمات رائقة ملتاطة بالنفس ، إذا أنا وقفته على ما استغرب منها ، وهو من اختراعى ، واستنباط فكرى ، أحدس أن يكون له شأن ، فقال الرشيد : هذا طلبى ، فأحضرنيه لعل حاجتى عنده ، فأحضره ، فلما كلمه الرشيد أعرب عن نفسه بأحسن منطق وأوجز خطاب ، وسأله عن معرفته بالغناء ، فقال : نعم ، أحسن منه ما يحسن الناس ، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه ، مما لا حسن إلا عندك ، ولا يدخر إلا لك ، فإن أذنت غنيتك بما لم تسمعه أذن قبلك ، فأمر بإحضار عود أستاذه إسحق ، فلما أدنى وقف عن تناوله ، وقال : لى عود نحته بيدى ، وأرهفته بإحكامى ، ولا أرتضى غيره وهو بالباب ، فليأذن لى أمير المؤمنين فى استدعائه ، فأمر بإدخاله إليه ، فلما تأمله الرشيد - وكان شبيها بالعود الذى دفعه - قال له : ما منعك أن تستعمل عود أستاذك؟ فقال : إن كان مولاى يرغب فى غناء أستاذى غنيته بعوده ، وإن كان يرغب فى غنائى ، فلابد لى من عودى ، فقال له : ما أراهما إلا واحدا ، فقال : صدقت يا مولاى ، ولا يؤدى

النظر غير ذلك ، ولكن عودى ، وإن كان قدر جسم عوده ، ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه فى الثلث أو نحوه ، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن ، يكسبها أناثة ورخاوة ، وبمها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد ، فلها فى الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ، فاستبرع الرشيد وصفه وأمره بالغناء فجس ، ثم اندفع فغناه :

يا أيها الملك الميمون طائره   هارون راح إليك الناس وابتكروا

فأتم النوبة ، وطار الرشيد طربا ، وقال لإسحق : والله لولا أنى أعلم من صدقك لى على كتمانه إياك لما عنده وتصديقه لك من أنك لم تسمعه ، لأنزلت بك العقوبة لتركك إعلامى بشأنه ، فخذه إليك واعتن بشأنه ، حتى أفرغ له ، فإن لى فيه نظرًا ، فسقط فى يد إسحق ، وهاج به من داء الحسد ما غلب صبره ، فخلا بزرياب ، وقال : يا على! إن الحسد أقدم الأدواء وأدواها ، والدنيا فتانة ، والشركة فى الصناعة عداوة ، لا حيلة فى حسمها ، وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك ، فإذا أنا قد أتيت نفسى من مأمنها بإدنائك ، وعن قليل تسقط منزلتى ، وترتقى أنت فوقى ، وهذا ما لا أصاحبك عليه ، ولو أنك ولدى ، ولولا رعيى لذمة تربيتك ، لما قدمت شيئًا على أن أذهب نفسك ، يكون فى ذلك ما كان ، فتخير فى

ثنتين لابد لك منهما : إما أن تذهب عنى فى الأرض العريضة ، لا أسمع عنك خبرًا بعد أن تعطينى على ذلك الأيمان الموثقة ، أنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، وإما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفًا إلىّ ، فخذ الآن حذرك منى ، فلست والله أبقى عليك ، ولا أدع اغتيالك باذلا فى ذلك بدنى ومالى ، فاقض قضاءك . فخرج زرياب لوقته ، وعلم قدرته على ما قال ، واختار الفرار قدامه ، فأعانه إسحق على ذلك سريعًا ، وراش جناحه ، فرحل عنه ، ومضى يبغى مغرب الشمس ، واستراح قلب إسحق منه .

وتذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمسًا فيه ، فأمر إسحق بحضوره ، فقال : ومن لى به أمير المؤمنين؟ ذلك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه ما يزهى به من غنائه ، فلا يرى فى الدنيا من يعدله ، وما هو إلا أن أبطأت عليه جائزة أمير المؤمنين وترك استعادته ، فقدر التقصير به والتهوين بصناعته ، فرحل مغاضبًا ذاهبًا على وجهه مستخفيًا على ، وقد صنع الله تعالى فى ذلك لأمير المؤمنين ، فإنه كان به لمم يغشاه ويفرط خبطه ، فيفزع من رآه ، فسكن الرشيد إلى قول إسحق ، وقال : على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير .

ومضى زرياب إلى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، إذ لم يكن اسمه شهر هناك شهرته بالصقع الذى قطنه ونزعت إليه نفسه وسمت به همته ، فأمّ أمير الأندلس الحكم المباين لمواليه (بنى

العباس) ، . . . فسر الحكم بكتابه . . . فسار زرياب نحوه بعياله وولده ، وركب بحر الزقاق إلى الجزيرة الخضراء ، فلم يزل بها حتى توالت عليه الأخبار بوفاة الحكم ، فهم بالرجوع إلى العدوة . . . فجاءه كتاب عبد الرحمن (الذى تولى الإمارة بعد أبيه الحكم عام ٢٠٦هـ) يذكر تطلعه إليه والسرور بقدومه . . . فدخل هو وأهله البلد ليلاً صيانة للحرم . . . وبعد ثلاثة أيام استدعاه ، وكتب له فى كل شهر بمائتى دينار راتبًا ، . . . وأن يجرى (عليه) من المعروف العام ثلاثة آلاف دينار ، منها لكل عيد ألف دينار ، ولكل مهرجان ونوروز خمسمائة دينار ، . . . فلما قضى سؤله وأنجز موعوده ، وعلم أن قد أرضاه ، وملك نفسه استدعاه ، فبدأ بمجالسته على النبيذ وسماع غنائه ، فما هو إلا أن سمعه فاستهوله واطّرح كل غناء سواه ، وأحبه حبًا شديدًا ، وقدمه على كل المغنين ، وكان لما خلا به . . . وذاكره فى أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادر العلماء فحرك منه بحرًا زخرًا عليه مده . . . ولما ملك قلبه (قلب الأمير) واستولى عليه حبه فتح له بابا خاصًا يستدعيه منه متى أراده .

وذكر أن زرياب ادعى أن الجن كانت تعلمه كل ليلة نوبة إلى صوت واحد ، كان يهب من نومه سريعًا فيدعو بجاريتيه غزلان وهنيدة فتأخذان عودهما ، ويأخذ هو عوده فيطارحهما ليلته ، ويكتب الشعر ، ثم يعود عجّلا إلى مضجعه ، وكذلك يحكى

عن إبراهيم الموصلى فى لحنه البديع المعروف بالماخورى أن الجن طارحته إياه . . .

وزاد زرياب بالأندلس فى أوتار عوده وترًا خامسًا اختراعًا منه . . . وهو الذى اخترع بالأندلس ، مضراب العود من قوادم النسر ، فأبرع فى ذلك للطف قشرة الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إياه .

وكان زرياب عالمًا بالنجوم ، وقسمة الأقاليم السبعة ، واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعب بحارها وتصنيف بلادها وسكانها ، مع ما سنح له من فك كتاب الموسيقى ، مع حفظه عشرة آلاف مقطوعة من الأغانى بألحانها ، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها .

وكان زرياب قد جمع إلى خصاله هذه الاشتراك فى كثير من ضروب الظرف وفنون الأدب . . . حتى اتخذه ملوك الأندلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه . . . (١) » . من تسريحة الشعر إلى العطور والمنظفات الصناعية والملابس وألوان الطبيخ وأساليب تناول الطعام والشراب (٢) .

واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ويأتى إثره بالبسيط ويختم بالمحركات

---

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ - ١٢٧ .

(٢) نفسه ص ١٢٧ - ١٢٨ .

والأهزاج تبعًا لمراسم زرياب (١) » . وقد افتتح مدرسة لتعليم الغناء كان يتم اختباره المقبولين لها اختبارًا يركز على قدرة أجهزتهم الصوتية ، وقد أخذ الناس بعده الغناء عن أولاده وجواريه وتلاميذه أجيالا تتوالى ، حتى أن ابن عبد ربه الذى مات بعده بقرن كامل استمع إلى إحدى الجوارى اللائى تعلمن على يديه (٢) . وذكر عبادة الشاعر أن أول من دخل الأندلس من المغنين علون وزرقون ، دخلا فى أيام الحكم بن هشام ، فنفقا عليه ، وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه . لقد عاش زرياب فى الأندلس معيشة الأمراء يأكل مع أميرها وأولاده (٣) ، ويمشى فى موكب يركب فيه وقد أحاط به مائة غلام (٤) .

وبعد ، تلك هى أسطورة زرياب من نصها العمدة كما أورده النفح ، وقد أسقطنا بعض التفاصيل ولخصنا بعضها . والقصة يمكن أن تكون مقبولة ، فهى لا تخرج عن العقول ولا تجاوز الممكن . فما أسطوريتها إذن؟ قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغى أن نؤكد أنها قدمت من المعلومات والحقائق التى تخدم بحثنا والتى تتفق مع ما نعرفه عن الموسيقى الأندلسية اليوم ،

---

(١) نفسه ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) نفسه ١٢٨ - ١٣٣ .

(٣) نفسه ص ١٢٣ .

(٤) نفسه ص ١٣٣ .

كما أنها تفرز مصطلحات جديدة كما سنشير بعد لا يمكن أن تكون من اختراع واضع القصة إذا كانت قد مزجت الواقع بالخيال .

صياغة القصة أندلسية محضة ، فرحلة زرياب إلى الأندلس تشبه رحلة عبد الرحمن الداخل . وكان أحرى بمن صاغها (ابن حيان صاحب المقتبس الذى ينقل عنه صاحب النفح ، ولعل ابن حيان كان ينقل عن عبادة الشاعر الذى نقل عنه الغزير من أخباره) أن يسمى هذا الموسيقار «زرياب الداخل» . فهو يخرج من بغداد وقد تهدده الموت مرتين : مرة فى بغداد ، ومرة أخرى فى القيروان . وقد تهدد الداخل الموت مرتين ، ثم بعد ذلك الرجلان بطلان أحدهما أقام فردًا دولة لبنى أمية فى قرطبة ، والآخر منهما أقام دولة للموسيقى فى الأندلس . والتلميح الأسطورى لبطولة زرياب ينبع من اصطياده شبل الأسد على الأرض واستخراج مصرانه ليصنع منه أوتارا ، واستنزال النسر من السماء ليتخذ من قوادمه مضرابا . ثم تلك السلسلة من الصدف التى تجعل هارون الرشيد ينشغل زمانا يتيح لإسحق أن ينفى زرياب(*) . ثم تصادف وصول رد الحكم بقبول استقدام زرياب خلال مهلة الثلاثة أيام التى أعطاها له الملك الأغلبى لمغادرة البلد وإلا قطعت رأسه(**) . ثم تصادف موت الحكم

(*) الكلمة على ما أظن أعجمية ومؤنثة فهى ممنوعة من الصرف .

(**) إضافة القيروان لرحلة زرياب واضع رواية النفح غير مسئول عنها =

مع دخول زرياب الأندلس ، كأنه مكث فى القيروان كى يمهد لهذه الصدفة تمشيا مع أسلوب الحكاية الشعبية التى دائمًا كلما أسقطت خطرًا عن البطل الخير نبت خطر جديد . إن الصدفة فى الأسطورة والحكاية الشعبية هى أداة القدر الحاسمة لدفع البطل نحو غاية كبرى نبيلة ، قدرتها بشكل نهائى سابق للحدث إرادة السماء . إن تفوق زرياب على إسحق كان يعده للمكان اللائق به . هذا المكان - كما يريد أهل الأندلس تفضيل بلدهم - هو قرطبة .

أخيرًا لا يقرن زرياب بداخل الأندلس (*) - طبقا لتحليلنا للخبر - إلا إذا كان قد ترك أثرا لا ينسى فى الأندلس (ولا سيما أن هذا الخبر قد تمت صياغته بعد موت زرياب بما يقرب من قرنين) ، وهذا ما يقوله الخبر فى رواية النفح هذه بشكل مباشر « فما هو إلا أن سمعه فاستهوله ، واطَّرح كل غناء سواه » ، ولنلاحظ لغة النص « استهوله - اطَّرح » ، فكأن الأمير أمام ظاهرة إعجازية ، ثم قوله فى وصف علوان وزرقون « وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه » ، ثم

= لعدم ورودها فى الرواية ، لكنها تكرار لموقف إسحق معه (قبول الموت أو المغادرة) ، مما يرجح أنها كانت أصلا جزءا من الرواية الأصلية فى المقتبس ، والذى سقطت منه ترجمة زرياب . وهى رواية أندلسية وردت فى (العقد جـ٧ ص ٣٠ - ٣١) وسنعود إليها فيما بعد عنده .

(*) عبد الرحمن الداخل .

موقف الأمير منه مرة أخرى « . . . ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه وفتح له بابا خاصًا . . . » ثم « وأحبه حبا شديدا وقدمه على كل المغنين » ، وأخيرًا يصير هذا المغنى قدوة للقدوة « حتى اتخذه ملوك الأندلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه » . ونلاحظ خطورة هذه العبارة ، فهو يقول « ملوك الأندلس » ، ونحن نعرف أن زرياب مات قبل عبد الرحمن الأوسط ، والذى استقدمه إلى الأندلس فهو لم يشهد إلا ملكًا واحدًا . ومعنى ذلك أن الملوك بعد عبد الرحمن ظلوا - وخاصتهم - يتخذون منه لهم قدوة . والطريف أن صاحب المقتبس عاصر بداية ملوك الطوائف ، ومن قبلهم من بنى أمية أمراء وخلائف ، وإن كان يشملهم لفظ الملوك إلا أن التعبير مشتق من العصر ، فهو أيضا يشمل ملوك الطوائف ، فأثر زرياب يحوله بالفعل إلى أسطورة (*) .

والنص بعد ذلك يلتئم أوله مع آخره ، فالعود العجيب الذى عزف به أمام الرشيد ، عود فيه من الابتكار الكثير فخفة وزنه عن أمثاله من عيدان العصر يعنى نقلة ثقافية علمية تتصل بمعرفة فونولوجية حول الصناديق الرنانة . ويدخل فى هذا الأمر

(*) يشير إليه ابن الأزرق الذى توفى ٨٩٦ هـ بعبارة « المغنى الشهير » . وهذا يدل على استمرار تردد اسمه فى الأندلس حتى آخر أيامها . ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك (تحقيق : د . النشار) . وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

ما استحدثه على الأوتار . والموسيقار لديه وعى بأنه مبتكر ، وهذا مهم جدًا لأن المبتكرين لا يبتكرون لأنفسهم وإنما للآخرين ، وهكذا نفهم دلالة الصوت الذى غناه للرشيد (ولعل الرشيد قد فهم ما نفهم) (*) :

يا أيها الملك الميمون طائره
هارون راح إليك الناس وابتكروا

فالطائر الميمون هو زرياب وهو « لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه ، وحلاوة شمائله ، شبه بطائر أسود غرد عندهم (١) » . أما « ابتكروا » فهو تورية بديعة تتطابق مع « راح » فتشير إلى التبكير ظاهرا وتورى الإبداع والابتكار .

ومن أدلة وعيه بأنه مبدع حواره مع الرشيد « وأكثر ما أحسن لا يحسنه الناس . . . » ، ثم ما يقوله الخبر « ومضى زرياب إلى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، إذ لم يكن اسمه شهر هناك شهرته بالصقع الذى قطنه (الأندلس) ونزعت إليه نفسه وسمت به همته . . . ويعلمه بمكانه من الصناعة » ، ثم يستخدم النص لفظة الاختراع مرتين .

(*) راجع تعليقه الحزين عندما أبلغه إسحق بتخليط زرياب وهربه : « على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير » .

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ .

ثم استيحاؤه الجن ، واستيقاظه ليضرب ما تعلم من نوبة أو صوت يطارح بهما جاريتيه ، ثم يكتب ما أوحى إليه من شعر « وكان شاعرا مطبوعًا » (١) . أما إلقاء ما يلهم من الجن على جواريه وتلامذته وحوارييه ، فهذا هو الجديد ، ربما فى الحضارة العربية كلها . إن من يراجع ترجمة إسحق بالأغانى يصاب بالاكتئاب لسرية الأصوات الجديدة التى يؤلفها إسحق ، فهو يمنعها ويتمنع بها عن أقرب الناس إليه ، وعندما يعزفها لا يتيح لغيره من الموسيقيين التقاط أنغامها (٢) ، بينما زرياب يذيع ما يلقى فى روعه أولا بأول ، وهذا أول شرط للابتكار ، حتى يتيح لغيره أن يتعلم علمه ويطوره . وموقف إسحق يكاد يتكرر عند غيره فى مختلف جوانب المعرفة . ولهذا نفهم لماذا تلقف زرياب من أغانى إسحق استراقًا ، فهذا هو السبيل الوحيد . وأيضًا لماذا تعيش الموسيقى الأندلسية حتى اليوم حية ومسموعة فى المغرب والمشرق ، وعلى المستوى الرسمى والشعبى بينما اندثر تراث إسحق ، وصار ما تبقى من خبره سرا من الأسرار .

وأخيرًا إضافات زرياب للعود ، لم تأت من عبقريته بل من علمه الموسوعى وفك كتاب الموسيقى ، وهذا باختصار يعنى

---

(١) نفسه .

(٢) راجع ترجمة إسحق الموصلى ، الأغانى جـ ٥ ص ٢٦٨- ٤٣٥ .

فهم (إن لم يكن ترجمة) النصوص اليونانية عن الموسيقى ، وهذا ما افتقده إسحق (١) .

أما المعلومات الأخرى التى أضافها خبر النفح عن زرياب ، هو أنه نقل كلمة النوبة من معنى (دور أو تناوب) المغنى فى التقدم للغناء أو ما نقوله بعاميتنا « وردية النوبتجى » إلى هيكل موسيقى هندسى ، يضم الإنشاد ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج أى ما يشبه سهرة أو ليلة موسيقية ، أو كونسرت ، وهو ما يطلق عليه اليوم النوبة الأندلسية ، وهى إنتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية ، وترى الدكتورة سمحة الخولى أن النوبة الأندلسية فى مفهومها تقابل الوصلة المعروفة فى المشرق ، وهى تمثل نظامًا خاصًا فى تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية أصبح (تقصد : فى العصر الحديث) تقليدًا يتوارثه أبناء المغرب العربى باحترام عظيم (٢) .

والمَصطلح التالى هو المحركات والأهزاج ، باعتبارها مرحلة لانصراف من النوبة أو القفلة حسب تفسيرنا لهذه الكلمة فى الأبيات الشعرية التالية التى قالها الفقيه المالكى عبد الملك بن حبيب السلمى (ت ٢٣٨/ نفس عام وفاة زرياب) حسدًا بزرياب :

---

(١) راجع هذا البحث ص ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٢) الموسيقى الأندلسية المغربية ، راجع الفصل الأول من الباب الثانى : نظام النوبة الأندلسية (مفهوم النوبة) ص ٥٧ - ٦٠ .

صلاح أمرى والذى أبتغى   هين على الرحمن فى قدرته
ألف من الصُّفْر وأقلل بها   لعالـم أربى على بغيته
زرياب قد يأخذها قفلة   وصنعتى أشرف من صنعته

وتروى الشطرة الأخيرة « يأخذها زرياب فى نوبة » (١) . ونحن لا نستبعد إمكانية رواية ثالثة « يأخذها زرياب فى قفلة » . و« القفلة » هنا تورية تشير إلى القفلة الموسيقية ظاهرًا وتورى عن قبضه لها دفعة واحدة (*) .

وآخر مصطلح هو الوتر الدموى أو الوتر الأحمر . وهو الوتر الذى يقابل النفس لجسم العود ، والدم رمز للنفس فى مواجهة تقابل الأوتار الأربعة القديمة مع الطبائع الأربعة (٢) .

أخيرًا زرياب - شأنه شأن كل الموسيقيين - يحسن ما يحسنون وهو أنه « راوية » يحفظ التاريخ وعشرة آلاف أغنية لحنًا وشعرًا ، وغيرها من الأشعار ، لكنه يحسن ما لا يحسنون ، وهذا الجانب يشكل فيما يبدو ثلاث بؤر : بؤرة إحسان العلوم القديمة ، ثم الموسيقى النظرية الكلاسيكية التى استرقها من إسحق بجانب الموسيقى النظرية الإغريقية ، مضيفًا هذا العلم

---

(١) نفسه ص ٥٨ ، والرواية الأخيرة تعد أقدم إشارة للنوبة .

(*) فى رأينا أن التورية تتضمن مقابلة (أو طباقا) دلالية بين ضخامة ألف دينار ذهبا ، وقفلة تستغرق ساعة من الزمان ضئيلة المقدار .

(٢) نفح الطيب ص ١٢٦ ، أسقطنا هذا الجزء من النص المنتخب من الرواية كما أشرنا .

النظرى لصوت بديع ، وحفظ خارق لأغان سابقة . وموهبة متدفقة الإبداع والاختراع ثم أخيرًا ثقافة عامة ومعرفة موسوعية فيها جوانب قيادية ، جعلته زعيمًا إصلاحيًا يغير من وجه الحياة ونظم السلوك فى الملبس والمأكل والمطبخ والمجالسة والآداب والظرف والمنادمة . نموذج لرجل لا يتكرر فى تاريخ الأندلس كله على كثرة عمالقته . ومن النادر أن نجد له نظيرا فى تاريخ معظم البلدان !

فهل يحق لإسحق العملاق أيضًا أن يحسد مثل زرياب؟ بالطبع الإجابة : نعم ، لكنى أشك تمامًا فى أن حسد إسحق هو سبب مغادرته بغداد ، ولكن القهر الذى كان يمارس ضد الحداثة بانتكاس ثورة العباسيين الثانية بقيادة المأمون ، بثورة إبراهيم بن المهدى الفاشلة عسكريًا ضده ، والناجحة فى إثنائه عن إخراج الخلافة من بنى العباس إلى بنى على ولا سيما بعد موت ولى عهده العلوى على بن موسى الرضى ، وتحوله إلى الاعتزال تحولا مأساويا جعله يفرض أفكاره على غيره ، ودفع العباسيين من ناحية إلى استجلاب الأتراك واسترضاء العنصر العربى ، كما دفع الفرس من ناحية أخرى إلى الانصراف إلى تدبير استقلال الأقاليم الفارسية والانصراف عن قيادة حركة الحداثة التى كان لهم الدور الكبير فيها ، فاتجهت بقاياهم غير المسيّسة من أمثال إسحق إلى الالتحاق بالعروبة الثقافية والتعصب لها ، وجعلت

فلول المحدثين تقف وراء شخصية شديدة التناقض هى شخصية إبراهيم بن المهدى الذى كان هواه الثقافى مع الفرس والحداثة ، وهواه السياسى ضدهما ، ولعل هذا الهوى السياسى لم يكن عنصريًا بقدر ما كان عباسيًا ، بمعنى غضبة من أجل استمرار الخلافة فى بنى العباس ، وما كانت لتستمر دون مساندة الفرس الذين ساندوها دائمًا بهوى علوى ، اضطر المأمون إلى الدخول فيه حتى ينتصر لنفسه (*) .

قضية شائكة . لكن مراجعة الواقع الثقافى والأدبى منه بصفة خاصة تجعلنا نحس بدبيب بدوى فى الشعر والأدب عامة (كما تجلى فى لغة الرسائل والمقامات) ، ويفشل خارق يمنى به إبراهيم بن المهدى فى ثورته الموسيقية كما فشل فى ثورته السياسية . هذا الجو الثقافى ينبىء مثل زرياب بأن لا أحد سوف يسمع له صوتا ، وأن أحلامه فى الثورة على الموسيقى القديمة

(*) دعبل عربى متشيع يخاطب المأمون باسم الخراسانيين الذين ناصروه ، كأنه مولى خراسانى :

إنى من القوم الذين سيوفهم   قتلت أخاك وشرفتك بمقعد
رفعوا محلك بعد طول خموله   واستنقذوك من الحضيض الأوهد

وإبراهيم بن المهدى عربى مولى (فارسى) الهوى ثقافيا ، عربى عباسى الهوى سياسيًا يحرض المأمون ضد دعبل كمولى سياسيًا ، ولأن المأمون فارسى النزعة سياسيًا وعربى ثقافيا ، فقد عفا عن دعبل (الذى عيره ومن عليه فى غطرسة) لهجائه إبراهيم بن المهدى أولا ، ولشرف نسبه العربى ثانيا . ثلاثة من العرب يقيمون الصراع فيما بينهم ، لكى يعكسوا صراعًا داخليًا دراميًا (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٣١ ثم ص ١٢١) .

واستمرار الحداثة فى الشعر ليست إلا أضغاث أحلام . فاستخدم معرفته الجغرافية بتفتيش الأقاليم بلادا وسكانا ، فرأى هناك فى شبه جزيرة إيبيريا الظروف التاريخية التى تشبه المشرق فى أيام الوليد بن يزيد ، حيث كانت بذور الحداثة تنمو بسرعة ونشاط ، فحمل معه آخر منتجات هذا المذهب الفنى فى قمة ازدهاره صوب مغرب الشمس ، لم يكن يحمل معه الموسيقى فحسب ، ولكن الشعر ، ولا سيما شعر أبى نواس وأبى العتاهية وأستاذهما بشار ، تمامًا مثلما حمل ابتكارات إبراهيم بن المهدى وأخته علية التى سمى ابنته باسمها ، وشاء القدر أن يطول عمر علية بنت زرياب - مقابل قصر عمر علية بنت المهدى - فاضطر الناس أن يأخذوا عنها علم الألحان والغناء بعد موت أبيها . وكأنما ما قصر من عمر بنت المهدى ضم إلى عمر سميتها بنت زرياب رمزًا - صاغه القدر - لامتداد مذهب علية (وأخيها) المحدث هناك بعيدًا عن المشرق ؛ مشرق الحداثة فى المغرب ، حيث كانت تنتظر الشمس السمراء ؛ شمس زرياب ، الهارب بأحلامه نحو أرض صالحة .

الخلاصة ، أسطورة زرياب كما أوردها النفح ، ليست إلا صياغة لميلاد النهضة العربية فى الأندلس على أسس محدثة عباسية حملها البطل الفرد زرياب ، الذى نظن أن اختيار اللون

الأسود له تقف وراءه عقلية جعلت كل أبطال السير العربية سود البشرة . وهى كما أسلفنا صياغة أندلسية ، وإن لدينا قصة أخرى ، فيما يبدو أدخلها أحد نساخ العقد الفريد ، وهى مهمة جدًا ، فهى تكمل ما أسقطته رواية النفح من خبر مرور زرياب بالقيروان ، كما أنها تنفى أية علاقة لإسحق برحيل زرياب من بغداد أو باستدعاء الحكم له ، وذلك بإهمال الأمر والسكوت عنه .

تلك القصة هى : «وكان لإبراهيم عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعًا على الغناء علمه إبراهيم : وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم إنه انتقل إلى القيروان ، فدخل على زيادة الله إبراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنترة الفوارس ، حيث يقول :

فإن تك أمى غرابية　　　من أبناء حام بها عبتنى
فإنى لطيف ببيض الظبا　　　وسمر العوالى إذا جئتنى
ولولا فرارك يوم الوغى　　　لقدتك فى الحرب أو قدتنى

فغضب زيادة الله (لسواد أمه) ، فأمر بصفع قفاه وإخراجه وقال له : إن وجدتك فى شىء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك! فجاز البحر إلى الأندلس ، فكان عند الأمير عبد الرحمن ابن الحكم» .

العقد يسوق الخبر بدون سند من الرواة ، فهو على لسان

ابن عبد ربه ، وهو لم يشهد زرياب . فقد ولد عام موته أو بعد ببضع سنوات ، فلابد من راو . فهل الخبر من إدخال أحد النساخ المشرقيين الذين لم يعرفوا زرياب؟ أرجح ذلك ، لأن الصياغة توحى بعدم معرفة ابن عبد ربه لزرياب . وهذا غير صحيح ، ومع ذلك فهى رواية موضوعية محايدة أو متحاملة بعض الشيء ، لكنها تثبت أن زرياب ترك بغداد بمحض إرادته ، وأنه دخل الأندلس بحثًا عن نجاح بعد كساده فى بغداد ، وعند بنى الأغلب ، وأنه بعبقريته حقق مكانته المرموقة ، وليس بمساعدة القدر ، وأن رواية نفح الطيب صاغت الرواية لتكشف عن رؤيتها لرائد موسيقاها بعد أن احتل هذه المكانة ، التى يعترف بها صاحب الأغانى على لسان علوُية مغنى المأمون . والرقيق فى كتابه « معاقرة الشراب » (١) .

وأخيرًا توجد نسخة ثالثة للخبر لم يتنبه إليها أحد ممن كتبوا عن زرياب ، وهى رواية ابن خلدون ، وهو يتحدث عن العرب الجاهليين وترنمهم بالشعر ، وكيف أنهم لم يتجاوزا الترنم إلا بالسناد ، وهو استخدام الدف والمزمار « وكان أكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ،

---

(١) نفح الطيب جـ ٢ ص ١٣٢ ، ويؤكد الرقيق أن زرياب مولى المهدى ، فكأنه ينفى صفة « عبد أسود » الواردة فى رواية العقد ، وقد أورد الرقيق ذلك فى كتاب قطب السرور . راجع قطب السرور ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

فيضطرب ، ويستخف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلاحين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب فى بداوتهم وجاهليتهم ، فلما جاء الإسلام واستولوا على ممالك الدنيا ، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه ، وكانوا من البداوة . . . مع غضارة الدين ، فهجروا ذلك شيئًا ما ، لم يكن الملذوذ عندهم إلا ترجيح القراءة والترنم بالشعر . . فلما جاءهم الترف . . وافترق المغنون من الفرس والروم ، فوقعوا إلى الحجاز . . . وغنوا جميعًا بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير . . . إلى أن كملت أيام بنى العباس عند إبراهيم بن المهدى ، وإبراهيم الموصلى وابنه إسحق وابنه حماد . . . وكان للموصليين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد ، فصرفوه إلى المغرب غيرة منه ، فلحق بالحكم بن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس ، فبالغ فى تكرمته ، وركب للقائه ، وأسنى له الجوائز والإقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ، فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه إلى أزمان الطوائف ، وطما منها بأشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بأفريقية والمغرب . . .» (١) .

---

(١) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

والآن نسأل سؤالا هامّا : ما معنى ما ورد فى نص النفح « فأتم النوبة وطار الرشيد فرحًا » . إن العبارة لا تحمل سوى دلالة قصصية ، هل هى النوبة بمعنى العمل الموسيقى المتكامل ، أم أنها النوبة بمعنى الدور المتناوب للموسيقار؟ النص لا يقول شيئًا ، ولكننا لو ربطناه بنص العقد « وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه » ، لن تكون إلا بمعنى : أنهى دوره فى الغناء ، وبالتالى : كيف يتطور من الغناء المشرقى الصرف إلى نظام النوبة الأندلسية فجأة؟ .

هنا يصبح خبر مروره على القيرون بالغ الأهمية ، ولو أخذنا بما يورده كتاب الغناء فى الإسلام من ناحية ، والحنفى من ناحية أخرى نعلم أنه قد قضى بالقيروان عدة سنوات : « ولما وصل إلى القيروان ، ونزل عند ملوك الأغالبة ، ذاع صيته فى جميع ولاية أفريقية . ولم تنقض السنوات الأولى على إقامته حتى تحول جزء من هذه المدينة إلى منطقة تخصصت للملاهى والترف . . . حتى انقسمت المدينة إلى حيين متناقضين . . . عرف أحدهما باسم : الحى الزريابى ، وعرف الآخر باسم : حى الزهاد (١) .

لعل زرياب وقع على نظام النوبة فى الشمال الأفريقى ،

---

(١) الغناء فى الإسلام ص ١٣٨ - ١٣٩ ، زرياب ص ٩٠ - ٩١ ، وهذا شبيه بمنزلته فى الأندلس وينبئ بها .

أو لم يفعل فوجده فى الأندلس ، وأن النوبة الواردة فى الإشارة إلى لقائه الأول بعبد الرحمن لم تكن إلا « الدور والتناوب » . وأن ابن حيان فسر الكلمة ذات المفهوم القديم طبقًا لمفهوم معاصر له ، ولكن من المتواتر أنه اخترع النوبة ، وأن هذا الاختراع ميز الموسيقى الأندلسية .

وتتطور النوبة بعد زرياب ومعها بعض المصطلحات ، « ولعل أقدم التعريفات للنوبة (بنظامها المتطور) هو تعريف أحمد التفاشى فى القرن السابع الهجرى ، فقد ورد فيه : أن النوبة الكاملة للغناء بالمغرب (الأندلس) تقوم على نشيد ، واستهلال ، وعمل ، ومجرى ، وموشحة ، وزجل . وجميعها يتصرف فى كل بحر من بحور (أى أدوار) الأغانى العربية » (١) .

وهذا معناه أن هذه النوبة المتطورة تحل الاستهلال محل البسيط ، والعمل والمجرى محل المحركات ، وأن الموشح والزجل حلت محل الأهازيج فى نوبة زرياب ، وبعملية رياضية يمكن أن نصل إلى نتيجة مؤداها أن :

الأهازيج = الموشح + الزجل

فما هى الأهازيج التى صارت بعد موت زرياب ببضعة عقود

---

(١) الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ٥٩ ، وربما يقصد ببحر هنا « المقام الموسيقى » ، وهو الأرجح لأننا نعلم أن الموشحة صالحة للغناء على كل المقامات . ويقارن الفارابى بين المقام (الجملة الموسيقية) والنص الشعرى . والنوبة فى الرى مصطلح زراعى يؤكد تناوب المغنين (المزارعين على الماء) وتناوب الألحان (المحاصيل المروية) .

(موشحة + زجل) ، ثم قبل ذلك موشحات تحتل الأفق كله مع شىء من الزجل فى الخرجة ، ليستقل من بعد كلا النوعين الأدبيين مع قنطرة تضمهما فى بنائهما المغنّى ، كهيكل شعرى مادته اللغة من ناحية ، وإطار يجاور بينهما باعتبارهما صحبة اعتادها ذلك الإطار ، الذى اسمه النوبة الموسيقية الأندلسية ؟ .

لا أمل فى العثور عليها فى رأيى إلا فى لغة الحياة الفنية الأندلسية على المستوى الشعبى . إن الموسيقى الأندلسية لازالت تعيش على المستوى الرسمى « جوقات محترفة أو من الهواة » ، فما المانع أن الأغنية الشعبية هى الأخرى لا زالت تعيش ، ونحن نعلم أنها أخلد على المستوى السماعى من أى فن آخر رسمى وفردى ، شاء حظه أن ينتقل عبر السماع . أين هذه الأغنية؟ لابد من المغامرة المحسوبة مهما لم تتوفر الأرقام التى يتم على ضوئها الحساب .

لقد مضيت أفتش فى الكتب التى تجمع التراث الشعبى فى المغرب العربى ، فى منطقة لا زالت تتسم بشىء من النقاء ، وقد حظيت بهجرة أندلسية مبكرة اختيارية منذ زمن مبكر ، وأن هؤلاء المهاجرين كانوا من الحجيج الذين يعرضون خبراتهم الزراعية والمعمارية والاقتصادية والعلمية المتطورة ، وأن العرض أحيانًا كثيرة كان استجابة لطلب ، وبين الطلب والعرض تنغرس فى درنة فى ليبيا - كبؤرة لمساحة شاسعة تمتد شاملة شرق ليبيا حتى الفيوم

بمصر - النظم المتقدمة للرى والزراعة فى الأندلس ، ومع الزراعة منظومة من العادات والشعائر والأغانى والألحان .

ولنقرأ معًا ما يرويه صاحب تجريدة حبيب « مرت بمدينة درنة قافلة من الحجيج القادمين من المغرب ، وموطنهم الأصلى الأندلس مكونة من أربعين حاجًا . والسبب فى استيطانهم مدينة درنة وجود (هند) الحاكم . (فبعد أن شفى أمير الركب الأندلسى امرأة مريضة بآيات من القرآن) عرض عليهم الحاكم هند أن يجلبوا المياه من الوادى فى الساقية . وهى مياه عين بو منصور ، واشترط أن يمنحهم نصف الأرض التى تجرى عليها الساقية هبة لهم ولأولادهم من بعدهم ، فقبلوا الطلب ووعدوا بتنفيذه عندما يعودون من الحج ، وعادوا من الحج ، ونفذوا كلامهم . وكانت البساتين المطلة على بحر درنة عبارة عن حيطة أو غابة قبل أن تجرى عليها السواقى . وقد حدثنى الشيخ عبد السلام عزوز أن الأخبار تواترت عن أجدادهم أن عين بو منصور كانت (مرصودة) ، ومياهها محبَّسة فى زمن قديم . فذبح عليها الحجيج ثورًا أسود ، ووفقوا بما أوتوا من كرامة وأسرار أن يجروا الماء فى الساقية من فوق الجبل بضفة الوادى الغربية مارة بالحصار (مكان مشهور دارت فيه المعركة المعروفة بين الأمريكيين بحرا وبين أخ ليوسف باشا القرملى فى مناصرة منهم لأحمد الثانى) ، وبالبساتين حتى منازل عائلة جبريل فى المغار .

ويميل بعض الشباب إلى ترجيح الاعتقاد القائل بأن هؤلاء الحجيج من أهل الأندلس - وهم أصحاب حضارة وأهل عمارة ، ولهم نظام وتخطيط وخبرة فى الزراعة ، لا شك أنهم استغلوا هذه القدرات واختطوا أول ساقية لهم بدرنة . ولا زال التاريخ يذكر لهم القنوات المائية العظيمة التى اختطوها فى غرناطة وقرطبة ، وكذلك البساتين الوارفة الظلال فى الأندلس مثل جنة العريف .

وبما أن هؤلاء الحجيج من أهل الأندلس اختطوا أول ساقية ، بدرنة ، فقد سموا حجاج الساقة ، قبل أن يختط سيدى محمد بى ساقيته المشهورة ، وقد كان عددهم كما ذكرت أربعين حاجا ، ولكن عند وصولهم عين أبو منصور وجدوا عندها رجلاً فسألوه من هو؟ فأجاب أنه من الركب. فقالوا : هذا هو الزائد عن الأربعين . فسمى الرجل زائدا ، وكان يدعى « الشاعر » ، وهو جد قبيلة زائد الشواعر ، ولا ريب أنه أندلسى الأصل . وتتمثل آثار إنشاء الحجيج لأول ساقية تدخل المدينة فى مكان وراء الشلال يقال له (بطاح الرّبل) أعلى عين أبو منصور وفى (باطن الشيخ) فى نقطة الحصار فى الجبل . وقد أنشأ بها هؤلاء المهاجرون القدماء القادمون من غرناطة بعد سقوط الأندلس الحدائق وزرعوا أنواع الرياحين والورود ، كما أوجدوا الطراز العربى الأندلسى فى المبانى كالأقواس ، وأبواب الخوخة

والأعمدة والكروم وغيرها . وبعد أن توفى (هندى) (*) حاكم المنطقة ، وأحضر الحجيج الساقية حقد (أولاد على) على العبيدات (من تقاسموا الأرض والساقية مع الأندلسيين) ، وحقدوا على الحجيج الذين أحضروا الساقية ، وملكوا بدرنة وبساتين الوادى » (١) .

إننا أمام « حدوتة » ذات طابع أسطورى ، يذكرنا فيها الرقم ٤٠ وظهور الزائد بعلى باب والأربعين حرامى . لكن الذى يعنينا فيها ارتباط قدوم الأندلسيين بالزراعة ، فهم لا يذكرون إلا بإحضار الساقية والبساتين ، كذلك ارتباطهم بالشعيرة الاعتقادية مثل ذبح ثور أسود يشبه ثيران المصارعة فى أسبانيا حاليا ، وأخيرًا هذا الظهور الأسطورى للزائد (عن الأربعين) يربطهم بالشعر فاسمه الشاعر ، وقد وجدوه عند البئر ، وقد ارتبطت شياطين الشعراء عند ابن شهيد بموتيفة « البئر » ، ثم أخيرًا تحول الحجيج إلى مهاجرين عن غرناطة فى آخر « الحدوتة » ، كأن راويها أراد أن يلخص علاقة الأندلسيين القديمة المحدثة فى آن ، فهم كانوا أحيانا كثيرة عند ذهابهم للحج ، يستقرون فى أماكن متعددة فى طريق الحج منذ القرون الأولى فى الأندلس ، هربًا

(*) هكذا فى النص ، وهو أقرب لواقع أسماء الرجال من (هند) ، ومع ذلك فالاسم (هند) له دلالة زراعية ، حيث يشير إلى الأرض الخضراء .

(١) صلاح الدين محمد جبريل ، تجريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قورينا ، بنغازى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣ - ٢٥ .

من جحيم الحروب التى لا تتوقف فى الأندلس ، ثم أخيرًا صاروا مهاجرين على طول الشريط الصحراوى من الإسكندرية حتى طنجة ، وسواء كان قدوم هؤلاء منذ ٦٢٠ عاما كما يقول أوجستينى (١) ، أو عند سقوط غرناطة (منذ ٥٠٠ سنة) ، فإن هجرة الأندلسيين نحو المشرق لم تتوقف قط .

ولعل هذا الربط بين الوجود الأندلسى والزراعة مع الشعيرة ما يفسر استمرار سكان بنى غازى ممن هجر الريف واستقر بها إلى الإصرار على هذا الارتباط بتعليق الآلات والأدوات الزراعية داخل بيوتهم فى المدينة ، إذ يخبرنا مؤلف أغنيات من بلادى : « ولقد كان فى كل بيت ببنغازى – وغيرها من المدن والقرى الليبية – جميع معدات الزراعة ؛ التى يعلق بعضها فى سقف مدخل البيت » (٢) . ثم يواصل : « ومع هذا فإن قلة قليلة جدًا من أصحاب البيوت التى دخلتها طفلاً وصبيًا ، وأعرف أهلها معرفة جيدة ؛ ممن كان يمارس الزراعة كحرفة رئيسية ، بل إن أغلبهم كانت حرفته التجارة وبعضهم كان يمارس أعمالا أخرى؛ كالحدادة وصناعة الأحذية والبناء . . . إلخ » . (٣) إن الارتباط بالزراعة فيما يبدو يشبه النسب

---

(١) نفسه ص ٢٥ .

(٢) عبد السلام إبراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى – دراسة فى الأغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ . ويمارس معظم المغاربة اليوم من أصل أندلسى نفس الشعائر .

(٣) نفسه .

الأندلسى المفقود ، والذى يتشبثون به حتى عند تسميتهم للأماكن فإن « بطاح الرّبل » مثلاً يتكون من كلمتين الأولى « بطاح » ، وهى من المفردات التى لا يمل أهل الأندلس من ترديدها فى وصفهم للبساتين والأرض المزروعة سواء فى نثرهم أو شعرهم . ويكفى استعراض النثر الوارد فى نفح الطيب أو فى ديوان ابن خفاجة للتأكد من ذلك ، وهذا بعكس المشارقة ؛ حيث تشير عندهم الكلمة للصحراء ، ثم الكلمة الثانية « الرّبل » هى كلمة « رُوبل » الأسبانية وتعنى البلوط .

وليس سبب البحث عن الأغنية الشعبية الأندلسية المهاجرة فى المنطقة الشرقية بليبيا صدفة ، بل دفعنى إليه أثناء البحث العثور على ما يمكن أن نعتبره أصل كلمة الخرجة فى الموشح الأندلسى ، بجانب ظهور شعر شعبى مقطوعى متعدد القوافى ، يشبه هيكل الموشح مع بعض الكلمات الأسبانية .

وكما ارتبط الأندلس بالزراعة والشعيرة ترتبط الكلمة « خرجة » بهما ، كما ترتبط أيضًا بالغناء الشعبى الذى نبع من العمل الزراعى وارتبط بحياة الناس فى الريف ، ولا سيما فى أفراحهم واحتفالاتهم . فوق هذا - وبشكل ما - فإن الخرجة والمرأة يتعالقان فى الحصاد والغناء والاحتفال جميعًا .

ولكن ما هى الخرجة فى الزراعة؟ « يتم حصاد القمح يوميا على ثلاث فترات ، فترة ما بين الصباح الباكر حتى الضحى ، ثم

يفطر العمال الحصادة ، لتبدأ الفترة الثانية من الضحى حتى منتصف النهار ، ويعرف الفلاحون هذا الوقت من اليوم بأن الإنسان فيه (يوطأ) على ظله أى أن الإنسان (يكاد) يطأ ظله لأنه تحته تمامًا ، فيذهبون إلى خيمتهم للغداء . .ثم يعودون للحصاد عند اقتراب العصر إلى آخر اليوم ، وفى كل فترة يحددون قسمًا من الأرض يطلق عليه الخرجة ، ومن المعروف بينهم أن الفترة الأولى حيث النشاط والحيوية بها الخرجة تمشى بخرجتين » ، [ولعل إطلاق اسم الخرجتين والقفلين عند صاحب العاطل الحالى على الخرجة الواحدة أو القفل الواحد من الزجل عندما يكون مكونًا من بيتين ، له علاقة بهذا الأصل الزراعى ، فهو على سبيل المثال يورد : « وقد وجدنا لابن قزمان فى زجل . . . بيتا « خرجتاه » موطأة بحالها (١) . . . » ، وهو هنا يصف المثنى بصفة فى حالة إفراد وتأنيث كأن [« خرجتاه » مفرد مؤنث] .

ويقل النشاط تدريجيًا فى الفترتين الأخريين . ويقسم الحصادة إلى ثلاث فئات : الولآى ، هو الذى يحدد الخرجة تلو الخرجة ، ويحصد مطلع الخرجة ، وحصاد صدر الخرجة أى وسطها ، والجحّاش (*) وهو يقابل الولاى فى الناحية الأخرى

---

(١) صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغالى (تحقيق : د . حسين نصار) ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨١ .

(*) ولعله « الوحاش » تصحيف لـ « الحواش » ، فالولاى يضرب والوحاش يلاقى « يحش » . واللفظ صوتيا له علاقة بالجذر « وشح »! .

من الخرجة ، وهذا ما جعل صفى الدين الحلى يجعل من كل الأقفال خرجة ، ويطلق أحيانًا على ما اصطلح ابن سناء الملك على تسميته خرجة اسم الخرجة الأخيرة (١) . ويصف أى قفل بأنه خرجة « ويقول فى خرجة بيت منه » ، أو « يقول فى إحدى خرجاته » ، أو « يقول فى خرجة بيت منه ويقول فى الأخرى » ، أو « وباقى الزجل جميع خرجاته (٢) » ، حيث إن الحقل ينقسم إلى خرجات متوالية فى خطوط وكل خرجة تنقسم إلى ثلاثة أقسام [هل تقابل الفقرات فى خرجة الموشح والزجل؟] والعمل بها إلى ثلاث فترات تتدرج فيها سرعة الإيقاع نحو البطء تدريجيًا [هل يقابل هذا اختلاف وإيقاع فقرات خرجة الموشح والزجل ؟] ، وحسب هذه السرعة تظهر أغانى متدرجة السرعة (٣) » .

١- أغانى الفترة الأولى أورد لها صاحب « أغنيات من بلادى » هذا المثل :

١- زرع البيّار   يبقى لى عار   البيار (الكسلان)

٢- الزرع يريد   مناجل وايد

---

(١) نفسه ص ٢٢ ثم ص ١٤ « وهذه الخرجة الأخيرة هى مطلع زجل ابن قزمان المعارض » (لا يقصد بالأخيرة : السالفة) .

(٢) نفسه ص ٧٨ ، ٧٠ ، ٦٩ ، ٦٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٢ ، ٥١ ، ٥٠ ، ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) هذا النص مأخوذ بشىء من الإيجاز من « أغنيات من بلادى » ص ٢٠٨ - ٢١٠ . أما التعليقات التى وضعت بين أقواس [ ] فهى للباحث فى محاولة آنية لربط واقع الحصاد ومصطلحاته بالموشحة والزجل .

٣- الزرع يريد   تريس حصاصيد
تريس (ثلاثة بالأسبانية)
٤- صدر الخرجهْ   قاعد يرجا

* * *

٥- داروا بك بتر   عدّى بالكتر
٦- داروا بك سمر   عدّى بالغمر
٧ - ياقله خنْ   يعين شوى
٨- يا زرع انجلْ   جاك المنجل   (انجلْ : زُلْ)
٩- قال الولاّى   تعال جاى   (جاى : هنا)
١٠- صدر الخرجهْ   موعر درْجَهْ   (موعر : صعب)
(درجه : تناوله)

* * *

١١- ظلل تظليل   الزرع يخيل
١٢- هذه خرجه   ولخرا ترجا (١)

يلاحظ انقسام الأغنية إلى ثلاث مقطوعات . كل مقطوعة آخرها بيت موحد القافية فى شطريه ، لتساوى النطق فى العامية لا سيما فى الغناء بين الهاء المسكنة التى أصلها فى الفصحى تاء تأنيث وألف المد الأخيرة ، وهذا البيت يشتمل على لفظة

---

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٠ - ٢١١ .

(الخرجة) ، كأن اللفظة صارت مركزا للأغنية كلها وبؤرة تصب فيها كل الأبيات فى كل مقطع .

ومن الطريف ظهور التغصين فى كل مقطع ، ففى المقطوعة الأولى بعد المطلع ، نجد تغصينا بين البيتين ٢ ، ٣ ، وفى المقطوعة الثانية نجد تغصينا بين البيتين ٥ ، ٦ ، ثم بين ٨ ، ٩ ، وفى المقطوعة الثالثة يصير التغصين بين شطرى البيت ١١ ، « فالزرع يخيل » يعنى أن خيال الزرع يظلل مقابل « ظل تظليل » .

أخيرًا يقوم وزن المقطوعة على نظام تقطيع الأزجال ، طبقًا للمقاطع اللغوية الصغرى حسبما أورده صفى الدين الحلى (١) ، وبما يتفق مع النظرية المقطعية لوزن الأزجال عند المستشرق الأسبانى المعاصر غارسيا غومس ، كما أن سرعة الإيقاع وانطلاقه فى رشاقة للحث على العمل يعين على هذا التقطيع كما يلى :

١- زز/ علْ/ بنْ/ ياز   يبْ/ قلْ/ لِى/ عاز

ثلاثة مقاطع مضغوطة جدًا ثم مقطع طويل ، لرفع طبقة الغناء خطفا دون إطالة . وفى بعض الأبيات يظهر هذا المقطع الطويل فى أول الشطر إذا لم يظهر فى آخره :

٥- دا / روْ/ بك/ بَتْز   عذْ/ دِى/ بلْ / كتْز

---

(١) العاطل الحالى ص ٢٤ ، وهو المستوى الثانى لمفهوم التغصين (بعد مستوى المماثلة الدلالية) ويعنى تساوى عدد المقاطع وتكراريتها كما سيرد بعد .

وكل مقطع عبارة عن ضربة عاجلة بالمنجل ، والمقطع الطويل تستجمع معه القوة لضربة غمر تحصد حزمة أكبر ، ولهذا عندما يذكر البتر يسبق المقطع الطويل ويأتى فى مطلع البيت (البيتان ٥ ، ٦) .

إننا أمام أهزوجة سريعة الإيقاع ومرتجلة ، لكن بنظام موروث ومطابق لطبيعة العمل ، ولهذا عندما ينسب صفى الدين الحلى الموال - بشكل غير مباشر (*) - للعمل فإنه أيضًا يجعله موروثًا للعبيد من سادتهم « وإنما سمى بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمغامرة ، والأبّارون ؛ فكانوا يغنون به فى رءوس النخيل وعلى سقى المياه ، ويقولون فى آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليا! ؛ إشارة إلى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم وعرف به » (١) . إن الخرجة فى عمل الحصاد تقفز من نظام لتقسيم الأرض إلى نظام

(*) أخشى القول من أن الموال قد نشأ فى عدة بيئات مرة واحدة ، وقد تكون بداية نشأته فى البيئات الأندلسية سواء فى الأندلس أو بين الأندلسيين المهاجرين ، الذين ملكوا (مثال درنة) وفرضوا تراثهم لتفوقه . وأقدم هذا الفرض من مصطلحات شائعة بين هؤلاء القوم هى أولى بإعطاء الموال اسمه ، فمربى الغنم والماشية والماعز يطلق عليه « موّال » وقائد الحصاد اسمه « الولاى » ، ورأينا كيف يختلط اسم أجزاء من العمل باسم الغناء ، وهذا يشكك فى رواية الحلى ، فالمفروض نشأة الموال مع العمل الزراعى ، ومن ثم ينتقل من الموالى لسادتهم وليس العكس .

(١) نفسه ص ١٠٧ .

لتقسيم النص الغنائى الشعبى ، لتعطى زرياب أساسًا لتقسيم ألحانه – على أغلب الظن (١) – ثم لمن بعده لتطوير أسلوبه فى شكل الموشحة ثم الزجل .

٢ – أغانى الفترة الثانية متوسطة سرعة الإيقاع ، وضرب لها صاحب « أغنيات من بلادى » بالأغنية التالية :

نبرمها وتجى مبرومةْ   عَ الولاّى عيون البومةْ
لحق ذيلك يا بو ذيل   والرجالة كيف الخيل
يا بو شبَيّلةْ مايلةْ   مطيب عبشك القايلةْ
والزبدة فوقه سايله (٢)

نلاحظ أن مطلع الأغنية من شطرين ثم موسطتها بيت واحد من شطرين ، ثم يختتم بخرجة من ثلاثة أشطار ، ويتحد المطلع مع الخرجة فى القافية مع سبق الروى بألف المد ، دلالة على تحرك النشاط بينما سبقه فى المطلع « واو » المد علامة على البطء ومحاولة ضم القوة ، ولذلك يبدأ بالغناء الجحاش أضعف الحصاد ، ليتشجع على اللحاق بغيره فى شىء من المزاح مع الولاى ، وكأن جرأته على رئيس العمل ستمنحه جرأة على حصد أعواد القمح ، وتختفى كلمة الخرجة لفظًا وتظهر بوضوح غناء فى هيكل بنية الأغنية وفى مطلعها .

---

(١) الزجل فى الأندلس ص ٢ – ٣ .

(٢) أغنيات من بلادى ص ٢١٢ .

٣ - أغانى الفترة الأخيرة المجهدة مثلها :

يا متحروس يا مدروس يا حصاد القايله
يا مطيب عيشك فى البحرى والزبدة فوقه سايله
ارحل ، وإلاً لا ترحل وإلا لا نويْت رحيل
ما زالت ايدى والمنجل فى عَقَابك نين تشيل (١)

الأغنية بطيئة ، مكونة من أربع شطرات طويلة مملولة ، كل شطر بمثابة بيت ملتحم الشطرين ، لا يحتمل إلا أن تكون مايطلق عليه خبراء الموسيقى الأندلسية النصدرة ، وهى مجموعة من الصناعات المشغولة التى تقوم على حركة بطيئة جدًا ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على إيقاع الصنعات نفسه (١) .

ولا تقف أغانى الحصاد عند ذلك الحد ، فأغانى القسم الأول حسب النموذج الوارد منذ قليل لاحظنا أنها تبدأ بمطلع وتنقسم إلى مقطوعات تنتهى كل مقطوعة بخرجة ، كما لاحظنا وجود أزواج من الأبيات المغصنة وأخرى مفردة فى تغصينها مثل البيت (٢) :

يا قلة خن يعين شوى

فما شأن هذا البيت ؟ من الواضح أن جامع النماذج لم يضعه

---

(١) نفسه .

(٢) أغنيات من بلادى ص ٢١٣

فى مكانه بدقة ، كما نفهم من سياق كلامه ، فهو يقول مشيرًا للنماذج الثلاثة : «وطريقة أداء هذه النماذج تسمى (التهنديب)(*) أى الدعوة إلى العمل والحث عليه والإسراع فيه ، وإن لم تكن كلها تتضمن هذا المعنى مباشرة ، إلا أنها توحى بذلك ، وهى تلقى بشكل حماسى ، وقد يفصل بين إلقائها - بين المرة والأخرى - أصوات تؤدى نفس معنى الحث على العمل وبث روح الحماس فى العمل مثل :

يا قله خن يعين شوى
حا .. حا .. حا ..
يا قله خن يعين شوى
حا .. حا .. حا ..

وهكذا حتى يأخذ المبادرة حصّاد آخر فيردد نفس النص أو يختار نصا آخر (١) » . وأتصور أن هذا الترديد الأخير يتم بعد آخر كل مقطوعة تاليًا للخرجة أو هو جزء مكمل لها ، أو لنقل بتكرره فى كل مقطوعة مثل المطلع فى الموشحة .

والمفاجأة التى تربط هذه الأغانى مرة أخرى بالخرجة

(*) تعترينى شكوك أن أصل هذه الكلمة رومانثى (أسبانى قديم) ، فهى تشبه كلمة حث أسبانية (تهِ انذى) ونطقها السريع يلحق الباء بالياء فى (أندى) ، ويلغى الهمزة الى تلغى فعلا فى الرومانثية بعد (تِه) . وبعد تعديل وضع الضمائر فى الأسبانية الحديثة صارت (أندى يَه) .

(١) نفسه ص ٢١٣ .

والموشحة معًا ، هو ظهور المرأة فى الخرجة ، وكأنها خرجة الموشحة التى هى على لسان النساء . فالمعتاد أن يتفق الحصادون مع امرأة تسمى النفاقة لخدمتهم ، وقد تساعدهم فى الحصاد أيضًا (١) . وبالتالى فى الغناء ، ويخصص لها محصول الخرجة الأخيرة . وتقام وليمة احتفاء بانتهاء الحصاد ، وهناك نص لا يؤدى إلا فى اليوم الأخير للحصاد ، وهو نص احتفالى نورد كلماته :

هذى خرجهْ ، باركلو عيش وسمن مغير أكله
باركلو بارك فى خرجته
باركلو بارك فى وكلته
باركلو بارك فى عرمته
باركلو بارك فى درسته (٢)

ونلاحظ البناء العمودى للقوافى والمقاطع اللغوية المتساوية الأوزان . إنه بناء توشيحى مثالى ، وتسمى هذه الخرجة الأخيرة باسم هذه الأغنية « خرجة باركلو (٣) » . وكأن تميز هذه الخرجة بين الخرجات الأخرى ، هو الذى جعلها تغلب على اسم الخرجة الأخيرة من الموشحة .

---

(١) نفسه ص ٢٠٧ .
(٢) نفسه ص ٢١٥ .
(٣) نفسه ص ٢١٦ .

ونعود للسؤال الذى بدأنا به : ما هى أهازيج زرياب التى شكلت الجزء الأخير من النوبة ثم حلت محلها الموشحات والأزجال ؟ ينقسم الإيقاع إلى قسمين : القسم الموصل والقسم المفصل ، والقسم الموصل هو ما تتساوى فيه أزمان الفقرات ، ويعرف بالهزج ، والهزج أربعة أهزاج سريع وخفيف وخفيف الثقيل والثقيل ، والأول ما لا يمكن إحداث نقرة بين نقرتين ، والثانى يمكن إحداث نقرة بين كل نقرتين ، والثالث يمكن إحداث نقرتين بين كل نقرتين ، والرابع يمكن إحداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين (١) . هذا فى الموسيقى ، فإذا انطبق هذا الكلام على الشعر صار أهزوجة التى جمعها أهازيج . وكل الأغنيات السابقة متساوية النقرات التى هى فى الشعر أسباب وأوتاد أو مقاطع لغوية ، وقد قطعنا بيتين من نموذج القسم الأول ، فوجدناها مقاطع لغوية متساوية الإيقاع . وهذا ينطبق على كل النماذج ولا سيما « خرجة باركلو » التى تنطق كلمات القوافى هكذا (خزْ/ جى/ ته/ ، وكْ/ لى/ ته/ ، عزْ/ مى/ ته ، دزْ/ سى/ ته) (*) .

* * *

---

(١) الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(*) هذا لون متقدم من التضمين يعتمد عليه ضبط إيقاع الغناء الشعبى ، ولا شك أن نظام التضمين فى الموشحات قد استفاد منه كما سنرى فى الفصل الأخير .

أغانى الحصاد ومعها أغانى الزراعة الأخرى - إذن - ليست إلا أهازيج ، وقد انتقلت من الحقل إلى القرية والمدينة مطورة لتمثل العملية الزراعية فى الاحتفال بالأفراح ربما طلبًا للخصوبة التى هى السبب الميتافيزيقى الكونى للزواج أو للختان . ففى عرض ترتيب المشاهد الاحتفالية فى العرس أو الختان ، والتى تسمى الكشك ، يصل الجامع صاحب كتاب « أغنيات فى بلادى » إلى آخر أغنية واسمها « ضمة قشة » ، التى يغنيها الشاعر وحده مع واحد فقط من المنشدين يردد آخر بيت من كل مقطع ، فيقول : « ويقال أن هذه الأغانى سميت ضمة قشة (*) لأنها تمثل آخر مظهر للاحتفال ، كما يمثل ضم القش آخر عمل فى الحصاد والدرس ، وكأن (الكشك) تمثيل لكل عمليات الزراعة والجنى ، فإلقاء أول أغنية لـ (العلم) فى البداية يصحب بكلمة (زرع غناوة) ثم تمثل (الحجالة) والتصفيق وما قد يعرض فيها من مشاهد تمثيلية : الإرهاصات التى تصحب عملية النمو والنضج ، أما أغنيتا (الطق) و (ضمة القشة) فتمثلان عملية الدرس وفصل الحب عن التبن ، وهما آخر عمليتين فى زراعة المحصول وجنيه (١) » .

(*) إنها نوع من التهذيب ، والمصطلح يستخدم فى الغناء وفى العمل على حد سواء ، وكأن الغناء (فى الأفراح) محاكاة للعمل الزراعى ، إن لم يكن مرادفًا له .

(١) أغنيات فى بلادى ص ١٢٠ .

يتضمن النص السابق مجموعة من أسماء الأغانى والمصطلحات . فما هى أغنية العلم؟ وما هى الحجالة؟ وما دلالة زرع غناوة (١)؟ أغنية العلم تكاد ترادف أغنية صوب خليل ، وكلتاهما أغانٍ لا يعرف مصدر اسمها ، لكننى أتصور أنهما تشيران إلى المطر والماء فالصوب هو المطر ، ووصفه (بالإضافة) إلى خليل يشير إلى تخلل الأرض ، وإلى خلة الماء وحبه للأرض وعطائه للإنسان ، أما العلم فله علاقة بالوسمى والوسمى مطر ، وعلم البئر والبحر وعلماء اختصار لقوله (على الماء) ، فكلمة علم صرخة للمطر ودعوة بنزوله . لأننا إذا وافقنا على ما يقال عن (الكشك) بأنه تمثيل للعملية الزراعية ثم يبدأ بالعلم فهو الماء ، ولذلك تتبع أغنية (علم) بأغنية شتاوة ، وحتى الآن فى لهجتنا المصرية نقول (الدنيا بتشتى) أى تمطر ، وأغنية الشتاوة مشتقة من أغنية (علم) وتغصَّن معها أى ترادفها معنى ومبنى .

والأغنية تستخدم فى محاورات بريئة بين الفتيات (*)

---

(١) يورد صاحب تجريدة حبيب أغنية « ضمة قشة » ، وهى تشبه مدخل أغنية طق المأخوذة من « أغنيات فى بلادى » ، راجع التجريدة ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(*) يعرفها جامعها : « هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الأفراح والممارسات وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء ، التى تتكون الواحدة منها من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع إلى أعلى الجواب وينخفض إلى حضيض القرار (حسب المناسبة) ، بدون إيقاع أية آلة موسيقية ، أما إذا قيلت هكذا بدون غناء =

والفتيان ، وهى غالبًا ما تتشكل من بيت واحد تقوله الفتاة فيرد عليها الفتى بمثله ، وقد يتكلم أحدهما بكلمة واحدة ويطلب ردًا ببيت (علم) . فالفتاة تقول :

طاسة (كوب بالأسبانية)

فيرد عليها الفتى :

طاسة أصحاب الصوب مليانة غلانين بددت

وتقول الفتاة للفتى :

السلام تفكر وسطه عسل وأطرافه سكر

فيرد عليها :

سلام فرض مساوى لرض
تستيف نين لاطى عَ السقف

وتكاد الشطرة الأولى تنقسم إلى قسمين ، مثل الشطرة الثانية . ويقول الفتى :

سلامو عليكم

وترد الفتاة :

سلامك هلب ماريناه خذنا رياح الهبايب
عقلك ودليلك خذيناه وجاك البلا ما كان غايب

= فإنها تبتعد عن وظيفتها ، « أغنيات من بلادى » ص ١٢٩ - ١٣٠ ، وهذا معناه أن الغناء يقوّم وزنها ويتسع به زمن أدائها . ونلاحظ ورود كلمتى طاسة وغلان (مغازل) ، وهما كلمتان أسبانيتان .

ونفس التعريف ينطبق على أغنية الصوب (تجريدة حبيب ص ٧٦) .

كانت هذه نماذج من أغانى صوب خليل (١) ، ونتبعها بنماذج من أغانى (علم) :

الفتاة : تذارى بنار عزيز تقول سارقه بيت جارها
الفتى : عليك موسريقة جار حتى إن بان ياعين الغلا

وكلمة تذارى أصلها تدارى ، واللهجة الأندلسية تنطق الدال ذالا .

وأخرى :

الفتاة : يدين غرض ويضيع لنظار يا علم يا بختهن
الفتى : من غير العلم يا عين الله لا يداعيلك (٢)

والطريف حول هذه الأغانى أمران يدخلان فيما نحن فيه :

الأول : أنها تؤدى بطريقة التقطيع ، التى قد تختلف عما ذكره صفى الدين الحلى وذكرناه وطبقناه على أغانى الحصاد ، إلا أنه يوحى بظهور شعر مقطوعى مقسمة مقطوعاته إلى فقرات ، لو تنبه له أحد لصار نموذجًا يفتح طريقًا جديدًا لشعر أغلق أبوابه كالشعر العربى . فمثلاً تؤدى أغنية علم هى (٣) :

فاقد أيام زهاه العقل يا علم حايس على
هكذا : صوت يشبه الأنين أو البكاء لمدة ٤ ثوان تقريبا .

---

(١) نفسه ص ١٣٢ - ١٣٤ .

(٢) نفسه ص ١١٠ - ١١١ .

(٣) نفسه ص ١١٨ - ١٢٠ .

يا علم	١١ مرة
حايس على	مرتان
علم حايس على	٣ مرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
سكوت	٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين :

يا علم	١١ مرة
حايس على	مرة واحدة
علم حايس على	مرتان
ياعلم	٣ مرات
يا علم حايس على	مرة واحدة
سكوت	٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين :

يا علم	٦ مرات
حايس على	مرتان
علم حايس على	مرتان
فاقد	مرتان
فاقد أيام زهاه	مرة واحدة
سكوت	٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين :

فاقد	٣ مرات
فاقد أيام زهاه	مرة واحدة
أيام زهاه	مرتان
فاقد	مرتان
أيام زهاه	مرة واحدة
سكوت	٧ ثوان
نفس الصوت الذى يشبه الأنين :	
يا علم	٧ مرات
حايس على	مرتان
يا علم	مرتان
العقل	مرتان
سكوت	٧ ثوان
نفس الصوت الذى يشبه الأنين :	
العقل	مرة واحدة
العقل حايس على	مرتان

إن أداء الأغنية بهذا التقطيع مثير ، وتقف وراءه منظومة شعائرية لكن من الشعائر والمعتقدات المطموسة ، إلا أنه يشكل قصيدة مقطوعية متعددة القوافى والأشطار فى نظام غير مسبوق ، قد يؤدى إلى أغنية طق التى تشبه موشحة قد ألحق بها زجل .

وقد أطلق حديثًا على هذه الأغنية اسم أهزوجة (*) . الأغنية تبدأ بمطلع :

بوشيمات على ذرعانا   مويالانا
متباعد يا طول رجانا

ثم أغصان :

بوشيمات مخوتم يدا   ضاوى خدا
مغير بناه العقل يدا
جوف اللى خايل بالعَدّا

وبعدها قفل أقل من المطلع :

هوّ مشكانا
لا تنسوه ولا ينسانا

ثم أغصان :

(*) طبقا للجامع : المسئول عن هذه التسمية هم مذيعو الراديو ، فهل اكتشفوا تشكلها من نقرات (مقاطع لغوية) متساوية ، فأعطوها اسمًا مشتقًا من المصطلح الموسيقى هزج المشار إليه منذ قليل ، أم هكذا سمعوا اسمها من فم منشديها فى مكان آخر ريفى بعيد عن الحقل الميدانى لجامع (أغنيات من بلادى)؟ الاحتمال الثانى أرجح لعدم ميل المذيعين إلى البحث ، وسعيهم المرتجل السريع لالتقاط المعلومة من الفم مباشرة ، وبالتالى وصف الجامع للتسمية بأنها حديثة كان « على حد علمه » . وعمومًا أظن أن المصطلح بدوى يطلق على الأغانى الشعبية طبقًا لابن خلدون ، فهو يتحدث عن تطور الغناء عند العرب ، وكيف أنهم توصلوا إلى السناد ، وهو استخدام الدف والمزمار أثناء الترنم بالشعر ، وقد سمى هذا الترنم الخفيف الذى يرقص عليه « الهزج » ، المقدمة ص ٤٢٧ .

بوشيمات مختوم كفّا
عقلى خفا
والكبد بناره صيفًّا
بوسالف عَ الجوف اسفّا

وبعد قفل مساو للسابق :

خان غلانا
ما وفّى فى قول معانا

ثم تنقلب الأهزوجة أو الطق فتصير أغصانها غير متساوية :

بيمينا حالف لا يخون غلاى ولا يخالف
لا غيرى يوالف

ثم القفل من شطرة واحدة مع تغير فى القافية طفيف :

هكى العهد بينى وبينا (يريد : بينى وبينها)

ويستمر بأغصان :

هكى قايل لى مولى الخد قمر مجلى
منا يا نا اللى

والقفل :

قلبى ذايب راح سجينا

ثم دور جديد :

قلبى واكلها من فرقا مبروم خجلها
والعين ذبلها وقل هنانا

سمح اللون حزن خلانا
بوشيمات على ذرعانا		مويالانا
متباعد يا طول رجانا

ويصبح المطلع خاتمة لهذا البناء التوشيحى المتطور والمتغير ، ليبدأ بناء زجلى مثل الثلاث عشرة قصيدة التى أورد مختارات منها صفى الدين الحلى فى العاطل الحالى (١) :

بو وشمات مغرغر عينا		سمح اللون كحيل انظارا
بوشنيف فيه دنيدينا		بوحوتا فى ليدا امارا

ويلى بعد ذلك اثنا عشر بيتا بنفس الوزن والقافية ، ثم شطر واحد على وزن وقافية الأشطار الأولى ، وبعده يعود لشىء من المخالفة لقافية مطلع القصيدة شديدة الطول والتطور فى الأوزان وطول الأشطار والقوافى :

طايل فرقا مخلينا :
ملولين زهاو وادباره
وقل		حبانا		عين اللى مايل جنحانه (٢)

***

---

(١) العاطل الحالى ص ١٥ - ٢١ .

(٢) القصيدة مقطوعية مكونة بجانب الجزء الزجلى الأخير من مقطوعات توشيحية متساوية فى عدد الأشطار ، ثم ١٤ متباينة وأقصر ، وأخيرًا الزجل ، أغنيات من بلادى ١٧٢ - ١٧٦ .

ولو عدنا إلى طريقة أداء أغنية علم بتفقير البيت ، وترديد كل فقرة مرات متباينة لخرج إلينا شىء أشبه بذلك ، بدليل أن صاحب تجريدة حبيب (١) يورد نصًا أشبه بالمقاطع الأولى لهذه القصيدة هو :

اللى مر علم يا عين من تأصيله/
لا يعجبك مرقاه لا تجولى له
اللى موا علم بأقداره/
ما يوجعك كيف اتباعد داره
الشين يطهق طهقة النواره/
ويطغى بعد تفتيقه وتشهيله
لو يكون شرع وقاضى/
عليه ما انطاطى ولا نقيم غراضى
هناك العزيز اللى عليه تشاظى/
يقيم العنا والموح ومن تجى له

ويفاجئنا بقوله : « ودليل القصيدة » أغنية العلم الآتية :
« أنفيت وانت داير فيه ربيع النبا لا تجول له »
وكأن أغنية العلم عند الشاعر البدوى ميزان عروضى مثل ميزان الخليل ينتج قصائد متعددة الألوان . عمومًا نحن أمام

---

(١) تجريدة حبيب ص ١٣٥ .

أغنية (طق) ، أخذت شكلها نتيجة الأبنية العروضية أو الموازين (أو حتى التفعيلات) الناتجة بشكل مطرد ومتلاحق نتيجة تقطيع بيت أغنية العلم السابقة على النحو الذى أوردناه فى الصفحات السابقة ، مع العلم أن تلاحق نظام محدد لعدد تكرار كل فقرة تتقطع إليها الأغنية أمر خاضع لعدد من الأنماط المعروفة لدى أصحاب هذه الأغانى ، وهذا الأسلوب العروضى الفريد يبرر تصور جامع أغانى «أغنيات من بلادى» أن اسم صوب خليل (وأحيانا يطلق عليها : كتاب خليل) معارضة شعبية لبحور الخليل بن أحمد ، وهذا يفسر استخدام كلمة كتاب ، وحذف (ال) العهد من خليل ليصبح الاسم أشبه بالصفة ، وأخيرا يصير مقبولاً تفسير الباحث نفسه صوب بأنها صواب(١) . ونحن نفضل تفسيرها بمنحى (خليل) . ولعدم اختلاف هذه الأغانى عن أغانى العلم فى شىء ، فإننا نتصور أن «علم» هو صوب خليل (عروض) لأغانيهم الشعبية . ومن ثم فأغنية «طق» تبدأ بتوشيح وتتجه نحو الزجلية حتى تصير زجلًا صرفا ، هذا من ناحية الهيكل البنائى لكل من النوعين ، وتتخذ من أغان أخرى أحادية البيت عروضًا لها . والسؤال : هل وجد مثل هذا الغناء فى الأندلس أيام زرياب؟ أو هل وجد فى بغداد أو حتى حول

---

(١) أغنيات من بلادى ص ١٢٦ .

القيروان وحمله زرياب إلى الأندلس؟ أرجح إمكانية وجوده فى الأندلس درجة ترجيح وجوده فى بغداد أو القيروان ، لكنه لم يصر شيئًا مؤثرًا ومحترمًا ومنتشرًا إلا فى الأندلس بعد إزكاء زرياب لناره ، عمومًا حضاريًا كل منطقة المغرب كانت تابعة للأندلس .

والثانى : أن الكشك يبدأ بأن يصطف الشبان على هيئة هلال وبصفة خاصة الرواة والشعراء ، ويبدأ الحفل بغناء أغانى (علم) يطلق عليها أغانى الصف ، وتنطلق عبارة تهذيب (تحميس) ، من الموجودين ، وتتكرر ، وهى :

علم ويش (١)!

ومثل هذه الصرخات تشبه صرخة (Olé) التى يرددها الجمهور والمغنون عند أداء الأغانى الشعبية فى الأندلس اليوم ، ولا سيما الفلامنكو ، فهل كلمة (علم) هى أصل (Olé) وليس (الله) كما يعتقد الجميع ؟ ولا سيما أن التحول من العربية إلى الأسبانية قد يؤدى إلى ذلك ، فقبلها كلمة «عالم» صارت (Oléma) ، ثم إن صرخة (علم) تؤدى حتما إلى اختفاء الميم بنبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Oléma فقط (Olé) (*) .

---

(١) أغنيات من بلادى ص ١٥٣ .

(*) أما كلمة (ايش) فهى تحمل دلالة (Venga) بالأسبانية ، فهم يصيحون : olé!
olé! venga! Venga! . ونتصور أن الأسبان يعرفون كلمة Al-lah ، وليس من السهل =

إن هذا الفرض قد يدعمه شيء واحد ، وهو القدرة التوليدية الهائلة لهذه الأغانى ، فإنى أظن أنها أم لأنواع كثيرة من الأغانى ، وأن كثرة ترداد علم أثناء الغناء يعطى الكلمة القدرات السحرية لـ (ليل يا عين) .

وفى تلك الأفراح بعد أن تردد عدة أغنيات علم ، تدخل الحجالة أى الراقصة فى مشهد شعائرى ، ويبدأ أداء علم (رغوث) أى الحيوان الذى له ابن ، والابنة هى أغنية أخرى ليس لها (ابنة) هى أغنية الشتاوة التى تشتق من أغنية (العلم) ونضرب مثلاً :

علم :

إن كان ما قسم لا ماك
نبات نا المأخوذ يا علم

شتاوة :

نباتو ميخوذين صحيح
إن كان ما قسم بودوْر يميح (١)

إن لغة الأغنيتين تذكرنا بلغة ابن قزمان ، ولا سيما عند

= خلطها بصوت آخر مثل olé مما يعطى بعض المشروعية للفرض المقترح لأصل الكلمة ، التى قد تكون لها علاقة بالاستسقاء ، أو بأسطورة أسبانو - عربية عاشت فى الأندلس . وكما سنعرف بعد فإن أغنية العلم تؤخذ دليلاً لنظم قصائد متعددة الهياكل ، ومن معانى كلمة «علم» حسب اللسان : الطبل .

(١) نفسه ١٥٧ .

استخدام (أنا) بدون الهمزة (نا) وتحويل الهمزة إلى ياء فى (مأخوذين) ، واستخدام الفعل المضارع لجماعة المتكلمين للمتكلم المفرد ، بجانب نطق الدال «ذالا» ، ونلاحظ أن مرددى الأغنيتين يشتكيان من الهجر بنفس الأسلوب ، فالشتاوة تغصين مع العلم ! .

إن وجود هذه الأغانى بين السلالات التى من أصل أندلسى فى شرق ليبيا ، مع الدلالات الغزيرة التى تحملنا حملاً إلى ذكر الأندلس والموشحات والأزجال ، تجعلنا نفترض وجودها فى الأندلس فى عصر زرياب بشكل يقارب ما رأيناها عليه . فنحن نتصور أنها كانت مختلطة بالألفاظ والعبارات الرومانثية ، وأنها تعربت تدريجيًا فى منفاها ، لكنها ظلت تحمل روائح الأندلس فى مجتمعها الزراعى ، وتمتُّ لها بصلة الرحم ، التى تهدينا الساعة إلى المنابع الأولى للموشحات .

والآن كيف استوحى زرياب مثل هذه الأغانى أهازيجه؟ أظن أن إجابة ذلك ستكون فى بغداد تارة وفى الأندلس تارة أخرى . إنه تراث الحداثة البغدادى ، واحتياجات اجتماعية شائقة وحاسمة فى الأندلس ، الأمر الذى سيحظى باهتمام منا فى الصفحات التالية .

- ٢ -

ابن عبد ربه

ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، الغنى عن أى تعريف ، يقول فى عقده (١) وصفًا للعود فى تطوره وتطور الضرب عليه بعد قرن أو ما يقرب من رحيل زرياب :

يا مجلسًا أينعت أزاهره
ينسيك أوله فى الحسن آخره
لم يدر هل بات فيه ناعمًا جذلاً
أو بات فى جنة الفردوس سامره
فالعود يخفق مثناه ومثلثه
والصبح قد غردت فيه عصافره
وللحجارة أهزاج إذا نطقت
أحيابها الكبرة المحنى ناقره
وحن بينهما الكثبان عن نغم
تبدى عن الصب ما تخفى ضمائره
كأنما العود فيما بيننا ملك
يمشى الهوينا وتتلوه عساكره

---

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٦٨ .

كأنه إذا تمطى ، وهى تتبعه
كسرى بن هرمز تقفوه أساوره
ذاك المصون الذى لو كان مبتذلاً
ما كان يكسر بيت الشعر كاسره
صوت رشيق وضرب لو يراجعه
سجع القريض : إذًا ضلت أساطره
لو كان زرياب حيًا ثم أسمعه
لمات من حسد إذ لا يناظره

إن أبيات الرجل ، تنم عن حياة موسيقية وشعرية جاوزت زرياب . والنص يكاد يغص بالمصطلحات الخفية وراء البناء المجازى للشعر ، لكنها تذكرنا بما أحدثه زرياب فى الموسيقى ، فللحجارة «أهزاج» ، وهى ليست إلا أهازيج زرياب . وأكاد أمعن فى الخيال ، فأظن أن الحجارة تورِّى عن وادى الحجارة ، وأن الكبرة ويريد به الشيخوخة (وإحياؤها ردّها شبابًا) ، تورية تذكر بقبرة موطن الشاعرين القبريين المنسوب إليهما نشأة الموشحات ، وهما معاصران لابن عبد ربه ، وهو ظن بعيد ، ورد لى بتفسير (بينهما الكثبان) فى البيت التالى ، بمعنى أن الكثبان بين المكانين بدلاً من التفسير المباشر لـ (بينهما) بمعنى : بين الناقر والعود! كذلك «كبره Cabra» تعنى الماعز واسم القرية معًا ، ومن أمعاء الماعز تصنع الأوتار . لكن كيف

يتمطى العود؟ أليس هو التمطيط الذى يشير إليه إسحق عند إبراهيم بن المهدى ، ويؤدى إلى كسر بيت الشعر ، وإذا لم يتم يفسد اللحن؟ لكن المهم هنا أن اللحن يتحكم فى ميزان الشعر ويكسره ، لكى يصون سلامة لحن العود ولا يبتذله . ثم إن الفعل (تقفوه) يشير إلى القوافى وتبعيتها للحن كما أسلفنا ، أما اختيار الأساور هنا فهو تورية عن الأدوار الموسيقية التى تتوازى مع أدوار شعرية ، ولا سيما أن من أسماء البيت فى الموشحة لفظة (دور) ، ولعله يشير إلى دورية القوافى . وأخيرًا لدينا مصطلح (سجع القريض) ، والقريض هو الشعر ، وأغنية (طق) اسمها المجرودة (المقروضة) ، ألا يشير إلى لون من النثر الشعرى (أو اللفظ العامى أو الأعجمى على حد قول ابن بسام) ، وما دام نثرا ، فإنه فى سطور (ضلت أساطره) ، ولفظ سطر استخدم للدلالة على البيت فى الموشحة والزجل ، وأخيرًا يظهر زرياب حاسد هذا التطور الذى يشحن النص باحتمالات ومصطلحات توحى بحياة غنائية جديدة ، وفنون شعرية مسجوعة أى ذات قوافٍ متعددة مثل قوافى النثر ، وهى تابعة لتجزئة اللحن .

النص وثيقة مجازية . لكننى أرى أن كل المجاز بها يقوم على التورية ، التى سوف يفهمها المعاصرون ، وإن تعز علينا . ومهما اختلفنا حول تفسير المصطلحات المستخدمة هنا ، فلن

نختلف حول غرابتها فى ذلك الحين ، فلأول مرة تستخدم كلمة (سطر) للبيت الشعرى ، ونحن فى العصر الحديث نستخدمها ترجمة عن النقد الغربى . ثم أيضًا يصرح الشاعر بامتثال الشعر للموسيقى حتى التضحية بعروضه ، ولو حاول هذا الشعر أن يراجع اللحن أو يعدله ضاع وضل وغطى عليه اللحن . إن هذه الغرابة تنبى بلون جديد من الشعر ، وعلاقة تحددت بينه وبين الموسيقى جعلت من هذه الأخيرة السيد والشعر المسود ، ذلك الشعر المسمى بـ (سجع القريض) . إن إرجاع تاريخ نشأة الموشحات إلى عصر الأمير عبد الله أمر يؤكده هذا النص تأكيدًا حازمًا .

والإشارات غير المباشرة فى شعر ابن عبد ربه إلى وجود شعر مختلف لا تتوقف وهى بين المعجب به ، والرافض المتعصب ضده ، فالنص السابق فيه شىء من الإعجاب بالموسيقى الجديدة المتطورة عن موسيقى زرياب ، ويعترف بسيادتها على الشعر وقبول كسره من أجلها ، ثم بعد ذلك يرفض رفضًا حاسمًا النظم على الأعاريض المهملة - وهو أول شكل للموشحات حسب ابن بسام - فيقول فى رجزيته عن العروض ، وذلك فى آخرها بعد أن أورد كل البحور والدوائر :

هذا الذى جربه المجرب   من كل ما قالت عليه العرب
فكل شىء لم تقل عليه   فإننا لم نلتفت إليه

ولا نقول غير ما قالوا   لأنه من قولنا محال
وإنه لو جاز فى الأبيات   خلافها لجاز فى اللغات
وقد أجاز ذلك الخليل   ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقض فى معناه   والسيف قد ينبو وفيه ماه
إذ جعل القول القديم أصله   ثم أجاز ذا ، وليس مثله
وقد يزل العالم النحرير   والحبر قد يخونه التحبير
وليس للخليل من نظير   والحبر قد يخونه التحبير
لكنه فيه نسيج وحده   ما مثله من قبل ومن بعده (١)

فابن عبد ربه الذى يتمسك بمبادئ الخليل إمام العروض ، فجأة يهاجمه ويتهمه بالتناقض مع نفسه لأنه أجاز النظم على الأعاريض المهملة . ويحس بشىء من التأنيب للنفس فيبرز زلة الخليل ، مصممًا على حكمه بعدم الجواز ، ثم يمتدحه مدحًا مثيرًا للظنون :

« ليس للخليل من نظير » ، فهل حاول أحد أن ينظم على الأعاريض المهملة؟ وهل حاول آخر أن يدعى عروضًا نظير عروض الخليل (صوب خليل) ؟ فينفى وجود النظير ، فلا عروض إلا عروض الخليل . وحكمة ابن عبد ربه هى ما نفترض من أسلوب تفكير الفقيه ، فهو يخشى على لغة القرآن ، ويظن

---

(١) نفسه جـ ٦ ص ٢٥٢ .

أن العروض هو نحو الشعر ، فلو جاز وضع نحو جديد يجوز وضع عروض جديد :

وإنه لو جاز فى الأبيات خلافها لجاز فى اللغات

إن ابن عبد ربه يقاوم مقاومة شديدة ظهور محاولة للنظم على الأعاريض المهملة ، حتى أنه يحرم ما أحل الخليل ثم إنه ينفى إمكانية صحة عروض نظير لعروض الخليل .

وهو كشاعر - كما رأينا فى نصه الأول -يعجب بالموسيقى الجديدة ، ويخضع لها شعر (العرب) حتى الانكسار . بل إن له مقطوعة تكاد تصف شعرًا له علاقة بالروم :

منظومة هذب ألفاظها ليست من الشعر الحجازى
لكنها فى الصوغ نجدية صاحبها ليس بنجدى
كوفية الإبداع بصرية لغير كوفى وبصرى
كأنها شاذورة علقت بوجه دينار هرقلى

والمعروف عن أهل الحجاز الرقة فى أشعارهم ، وهم أصحاب الغناء العربى ، فنفى حجازية المنظومة رغم تهذيب ألفاظها غريب ، وأغرب منه نسبتها لنجد ، فهى أعرابية وحشية لكنها هذبت (ربما بالموسيقى) فصارت لغير نجدى ، وهى كوفية بصرية (نسبة للشعراء المحدثين) ، لكنها بنجديتها انتفت نسبتها ، وانتماؤها الوحيد المؤكد فى النص هو الدنيار الهرقلى ، ربما إشارة للغة الرومانثية من ناحية والتأثيرات اليونانية

(الرومية) فى الموسيقى التى وصلت للشعر ، بإخضاعه لهذه الموسيقى . ولهذا فى مطلع أرجوزته فى العروض التى أشرنا إليها منذ قليل ينفى علاقة الخليل بالفلسفة اليونانية ومن ألف فى الموسيقى من فلاسفة اليونان ، وهو نفى لا مبرر له إلا تدخل أصحاب العلوم القديمة فى قرطبة فى عروض الشعر ، بتوجيهات قرأوها فى كتب هؤلاء الفلاسفة ، وها هى الأبيات الغريبة التى تثير مشكلة غير معروفة فى مصادر العروض ، ولا سبيل لفهمها إلا إذا تصورنا أن بعض القرطبيين قد زعم نظيرًا للخليل عند اليونان . وتلك أبياته (١) التى تثير القضية :

فداو بالإعراب والعرض   داءك فى الإملاء والقريض
كلاهما طب لداء الشعر
والفظ من لحن به وكسر
ما فلسف البطليس جالينوس
وصاحب القانون بطليموس
ولا الذى يدعونه بهرمس
وصاحب الأركند والإقليدس
فلسفة الخليل فى العروض
وفى صحيح الشعر والمريض

ثم إن ربط العروض بالإعراب يعمق فكرتنا عن المشكلة

---

(١) العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٤٠ .

التى يتجنب ابن عبد ربه أن يثيرها بصراحة ، حتى لا يعد هذا اعترافًا بمن لا يعرب فى الشعر أو يتخذ له عروضًا روميًا ، وإذا كان تفسيرنا لربطه الشعر بالدينار الهرقلى (والدينار دائمًا يرتبط بالصياغة) فى استحسان ، فربما أجبر على وصف أغنية من تلك الأغانى الآبقة من عروض الخليل والإعراب إلى عروض آخر ، بمباركة وتشجيع بل واقتراح علماء الفلسفة .

إن موقف ابن عبد ربه المتجاهل للفن الجديد وأصحابه كخط دفاع أول ، ليس غريبًا فى عصره ، فهو فى هذا يهتدى بخليفته عبد الرحمن الناصر ، عندما رد على كتاب عثر عليه بقرطبة دسه إلى حضرته أمير أفريقية . . . أفحش فيه السب . . . بقوله : «يا هذا عرفتنا فسببتنا ، وجهلناك نحن فأمسكنا عنك»(١) . وهو كما رد الناصر يرد منكرا كل ما فعله الآخرون ، دون أن يشير إلى أنه وقع بالفعل من أى أحد .

مما سبق نصل إلى أن كل أقوال ابن عبد ربه تعلن وجود موسيقى جديدة وفن شعرى مستحدث . فما هى خصائص هذا الفن؟ نظن أننا يمكن أن نحدد هذه الخصائص :

١ - مجافاة الإعراب أحيانًا .

---

(١) ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق محمود على مكى) ، المعهد المصرى للدراسات الإسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ ، ص ١٤٠ - ١٤٢ .

٢ - شىء من البدوية المهذبة . ٣ - التبعية للموسيقى .

٤ - كسر عروض الخليل بالنظم على البحور المهملة مرة ، واقتراح عروض رومى مرة أخرى ، وهذا العروض الأخير مقترح من أصحاب الفلسفة ، أما بدويته فتربطه بأغنية شعبية - حسب ظننا - مثل « صوب خليل » أو رديفتها « علم » .

وهذا بالضبط ما يحمله قول ابن بسام صاحب الذخيرة :

« وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامى والعجمى ، ويسميه بالمركز ، يضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . وقيل إن ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات (١) » . ونحن أمام فارسين نسب إليهما هذا الحدث فأيهما نرجح؟ إذا تأملنا قول الحجارى فى مسهبه ، فهو ينسبه لشخص ثالث مع ابن عبد ربه حيث يقول : « إن مخترع هذه الموشحات بجزيرة الأندلس هو مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى . وأخذ ذلك عنه ابن عبد ربه » (٢) . ونحن نرى أن الرجلين القبريين - ربما مع

---

(١) راجع هذا البحث ص ٣٨٨ - ٣٩٠ .

(٢) نفسه ص ٣٨٩ .

آخرين مثلهما معاصرين لابن عبد ربه - قد اخترعوا هذا الفن الجديد الذى أشار إلى احتمال وجوده ابن عبد ربه فى شعره وأرجوزته العروضية ، وأن هذا الأخير أخذ عنهما اختراعهما المسمى الموشحات أو سجع القريض فى حدود مبادئه .

والذى يهمنا الآن ، أن نقارن بين ما قاله ابن بسام والخصائص التى ألمح إليها ابن عبد ربه فى أقواله . إن أقوال ابن عبد ربه (سواء فى إنكاره أو إعجابه) تتفق تمامًا مع مقولة ابن بسام دون إشارة للموسيقى ، إلا ما نفهمه ضمنًا من قوله : « اللفظ العامى أو الأعجمى » ، فالشاعر لن ينظم شعرًا على عامية الشارع ، وإنما على عامية (عربية أو أعجمية حيث لا وجود للأعجمية فى ذلك الوقت إلا فى صورتها العامية) منظومة فى إطار موسيقى لأغنية شعبية .

والمعضلة الآن : كيف نفسر نسبة اختراع هذا الفن لابن عبد ربه أو اتهامه بأنه أخذه (محاكاة) عن غيره ، رغم أنه عدو لدود له ، ثم كيف رجحت قول الحجارى بأنه أخذ الفن الجديد عن غيره من معاصريه دون أن يسبق إلى اختراعه حسبما ورد فى مقولة ابن بسام ؟

يبدو أن الأمر فى غاية الوضوح (١) ، لو تأملنا قول ابن بسام من أن الموشح الأول كان بلا أغصان أو تضمين ، وأنهم كانوا

---

(١) يراجع تقسيمات ابن سناء الملك للموشحات ، ومنها قسم على أعاريض العرب يحتاج لإضافة حتى يمكن الغناء به .

يصنعونه على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، فهناك نوعان من النظم : نوع نادر الاستعمال ، وهو صنع الموشح على أشطار ذات أوزان عروضية مستعملة ، والنوع الغالب كان على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، فهم يأخذون اللفظ العامى والأعجمى ، ويقطعون أسبابه وأوتاده إلى تفعيلات بالضرورة تطابق الأعاريض المهملة غير المستعملة ، المستنبطة من دوائر الخليل ، ثم ينظمون على نسقها أبياتا تنتهى بهذا اللفظ العامى ، ولا ندرى إن كانوا ينظمونها بعامية تشبه أغنية (طق) ، أو بترنيم بين العامية والفصحى أو بالفصحى .

لكن النتيجة النهائية ليست إلا مجرد مقطوعة شعرية (بلا أغصان أو تضمين) عادية بنيت على شطر شعرى له عروض مستعمل أو غير مستعمل يسمى المركز . وابن عبد ربه أمام هذا التيار لن يقف معزولاً ، فلابد من المشاركة ، حتى لا يتهم بالعجز عن هذا الفن الجديد ، ولن يغفر له أنه ضد مبادئه ، وضد أرجوزته ، فمنذ زرياب صار أصحاب هذا الفن قدوة للملوك وخاصتهم . ومع تورط الفن فى العامية والأعجمية سيصيرون قدوة لعامة الناس أيضًا . فكيف يواجه ابن عبد ربه هذا التيار؟ لابد من المشاركة والاستمرار فى المقاومة .

كيف كان ذلك؟ يقول ابن عبد ربه وهو يقدم عروضه :

« واختصرت المثال (أمثلة ونماذج منظومة فى البحور المختلفة المستعملة) . . . فى ثلاث وستين قطعة على ثلاثة وستين ضربًا من ضروب العروض ، وجعلت المقطعات رقيقة غزلة ، ليسهل حفظها على ألسنة الرواة ؛ وضمنت فى آخر كل مقطعة منها بيتًا قديمًا متصلاً بها وداخلاً فى معناها من الأبيات التى استشهد بها الخليل فى عروضه ، لتقوم به الحجة لمن روى هذه المقطعات واحتج بها (١) » .

إن هذه المقطوعات باختصار ليست إلا النموذج الأول من الموشحة ، فيما نظم على أشطار ذات عروض عربى مستعمل ، وينطبق عليها بدقة كلام ابن بسام . وابن عبد ربه فى استمراره لتجاهل الفن الجديد وأصحابه ، عندما يضرب صفحًا عن ذكرهم ، لا يملك أن يخفى علينا انشغاله المستمر بهم . فمن يطلب من عالم فى العروض أن يضع مقطوعات من عنده كأمثلة للعروض يحتج بها ، فهو مولّد وليس حجة . ثم إصراره على أن تكون رقيقة غزلة ليسهل حفظها على ألسنة الرواة (وقد سارت فى كل مكان وانتشرت بالفعل فى أنحاء البلاد على ألسنة الناس(٢)) ، ويكشف عن انشغاله بمواجهة التيار فى انحناءة عارضة ، لكنها خبيثة ، فهو يقاوم موشحاتهم السائرة ،

---

(١) العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٣٣ . النص يشبه وصف ابن سناء الملك للخرجة .

(٢) الجذوة ، ترجمة أحمد بن عبد ربه .

بموشحات أخرى تسير وتخلد ، لكنها لا تخالف ما قالت به العرب من إعراب وأعاريض . إنه يحاول هدم التيار من داخله ، ولعل مقاومته بالفعل قد أفلحت فى حمل الناس حتى أواخر القرن السادس على تجاهل الموشحات فى مؤلفاتهم التى تؤرخ للأدب ، لأنها على غير أعاريض العرب .

وعندما يصنع أصحاب الفن الجديد - فى لعبتهم التجريبية - فنا يقلب الموشح الغزلى الماجن إلى موشح زهدى كنقيضة للأول ، يصنع ابن عبد ربه ممحصاته بنفس الأسلوب . بشىء من المخالفة ، حتى يتميز ويقاوم فى آن . فهم يسمون الموشح الزهدى بالمكفر ، وهو يسميه بالممحص ، وهم ينظمونه على أساس المركز فى الموشح الغزلى ، ولابد أن تكون نهايته هذا المركز ، وهو ينظمه على الشطر الأول لمطلع موشحه الغزلى ، ثم يجعل هذا الشطر مركزا لممحصه .

وبهذا يكون ابن عبد ربه أخذ من غيره الموشح ، وشارك فيه بمراحله الأولى مشاركة المجبر الكاره ، الذى يقف مع الأقلية ، بل مع نموذج سابق لهذا النموذج القرطبى ، كان قد ظهر فى بغداد دون أن يعيره أحد أهمية منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان (١) . أيضًا نحن الآن نرى بوضوح جانبًا جزئيًا من صورة الأيام الأولى لنشأة الموشح ، بل نرى بعض النماذج الأولى من

---

(١) هذا البحث ص ٢٦٤ وما بعدها .

الموشح ، تلك النماذج التى لم يتنبه إليها أحد ، وبالتالى ظلت بعيدة عن إلقاء الضوء على هذه النقطة المعتمة من تاريخ ذلك النوع الأدبى المضىء المسمى بالموشحات .

والآن نورد بعض الأمثلة لما صنعه ابن عبد ربه من مقطعات وممحصات توشيحية . ونبدأ بالمقطعات ، والتى بناها على الأبيات المختارة ، كأمثلة للبحور العروضية من قبل الخليل بن أحمد . وهذه الأبيات - فى ذاتها - تثنى ثناء عطرًا على ذوق من اختارها ، وتلحق نفسها دون مجهود بخرجات الموشحات التى وصفها ابن سناء الملك أبدع الوصف كما أسفلنا فى صفحات سابقة . أحد هذه الأبيات (١) :

إنما الذلفاء يا قوتة　　　أخرجت من كيس دهقان

تبنى عليه هذه المقطوعة :

أى تفاح ورمان　　　يجتنى من خوط بان
أى ورد فوق خد بدا　　　مستنيرا بين سوسان
وثن يعبد فى روضة　　　صيغ من در ومرجان
من رأى الذلفاء فى خلوة　　　لم يرد الحدّ على الزانى
«إنما الذلفاء يا قوتة　　　أخرجت من كيس دهقان»

وهنا بيت آخر منها (٢) :

---

(١) العقد الفريد جـ ٦ ص ٢٥٧ .

(٢) نفسه ص ٢٦١ .

قلت استجيبى فلما لم تجب
سالت دموعى على ردائى

تبنى عليه هذه المقطوعة :

ما أقرب اليأس من رجائى		وأبعد الصبر من بكائى
يا مذكى النار فى جوانحى		أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدها		تخلط لى اليأس بالرجاء
سألتها حاجة فلم تفه		فيها بنعمى ولا بلاء
« قلت استجيبى فلما لم تجب
سالت دموعى على ردائى »

وبيت خليلى ثالث (١) .

إلى هند صبا قلبى		وهند مثلها يصبى

يكون خاتمة مقطوعة شطر الهزج :

أيا من لام فى الحب		ولم يعلم جوى قلبى
سلام الصب يغويه		ولا أغوى من القلب
فإنى لمت فى هند		محبا صادق الحب
وهند ما لها شبه		بشرق ، لا! ، ولا غرب
«إلى هند صبا قلبى		وهند مثلها يصبى»

وتتطور هذه المقطوعة ليكون الوصول إلى البيت الخليلى

---

(١) نفسه ص ٢٦٨ .

المضمن وثبًا واستطرادًا على حد قول ابن سناء الملك فى وصفه للخرجة ، مسبوقًا بفعل الغناء :

يا مدير الصدغ فى الخد الأسيل
ومجيل السحر بالطرف الكحيل
هل لمحزون كئيب قبلة
منك يشفى بردها حر الغليل
وقليل ذاك إلا أنه
ليس من مثلك عندى بالقليل
بأبى أحور غنى موهنًا
بغناء قصَّر الليل الطويل
«يا بنى الصيداء ردوا فرسى
إنما يفعل هذا بالذليل (١)»

* * *

أما الممحصات ، فهى اطراد لنفس الأسلوب التوشيحى مع شىء من المخالفة اشتهر به ابن عبد ربه فى كل معارضاته التى يوردها فى عقده ، فهو دائمًا يقلب الصور (٢) ، وقد فعل هنا

---

(١) نفسه ص ٢٧٢ .

(٢) إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسى ، عصر سيادة قرطبة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠ ، يورد إحسان عباس مثلًا للقلب ص ١٥١ .

نفس الفعلة ، فهو بدلاً من الاستعانة بالبيت الأخير (البديل للخرجة) ، يستعين بالشطر الأول من البيت الأول ليأتى به فى آخر ممحصته أو مكفرته إذا أخذنا بوصف ابن شرف لها ، فهو يصف الرجل : « وأما ابن عبد ربه القرطبى ، وإن بعدت عنا دياره ، فقد صاقبتنا أشعاره ، ووقفنا على أشعاره صبوته الأنيقة ، ومكفرات توبته الصدوقة (١) » . ووصف الممحصات بالمكفرات من طرف ابن شرف يدل على انتقال أخبار ممحصات ابن عبد ربه ، على أنها مكفرات ، أو قل الصورة الأولى للموشح المكفر ، الذى يقوم بالاستعانة بالشعر العادى الغزلى لاستخراج مركز يبنى عليه مكفرًا على حد تعبير ابن شرف أو ممحصًا على حد تعبير ابن عبد ربه ، فمثلاً كان قد قال فى شبابه أبياتًا فى فتى كان يهواه ، وأعلمه أنه يسافر غدًا ، فلما أصبح عاقه المطر عن السفر ، فانجلى عن ابن عبد ربه همه ، وكتب إليه بهذه الأبيات :

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر
هيهات يأبى عليك الله والقدر
ما زلت أبكى حذار البين ملتهفًا
حتى رثى لى فيك الريح والمطر

---

(١) نفسه ص ١٥٣ .

يا برده من حيا مزن على كبد
نيرانها بغليل الشوق تستعر
آليت أن لا أرى شمسًا ولا قمرًا
حتى أراك ، فأنت الشمس والقمر (١)

ثم محصها فى شيخوخته متخذًا من مطلعها شطرًا ذيل به الممحص فى الأبيات الآتية :

يا عاجزًا ليس يعفو حين يقتدر
ولا يقضى له من عيشه وطر
عاين بقلبك إن العين غافلة
عن الحقيقة واعلم أنها سقر
سوداء تزفر من غيظ إذا سعرت
للظالمين فلا تبقى ولا تذر
إن الذين اشتروا دنيا بآخرة
وشقوة بنعيم ساء ما تجروا
يا من تلهى وشيب الرأس يندبه
ماذا الذى بعد شيب الرأس تنتظر
لو لم يكن لك غير الموت موعظة
لكان فيه عن اللذات مزدجر

---

(١) الديوان م ٩٤ (نسخة مخطوطة/ تحقيق دستين كاول) ، ترد المقطوعة فى نفح الطيب جـ ٧ ص ٥٠ .

أنت المقول له ما قلت مبتدئًا
« هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر (١) »

* * *

ويبدو أن ابن عبد ربه يلتقط بعض الكلام الشائع ، ويبنى عليه بعض المقطوعات ليتحول هذا الأسلوب التوشيحى إلى أسلوب شائع عنده ، قد التقطه من مصدرين أحدهما بغدادى والآخر أندلسى . فهو فى مقطوعة له ينهيها بعبارة « إليك! خلِّى عن الطريق » نكاد نظن أنها قادته إلى مقطوعته الصغيرة بكاملها . فهو يقول :

اشرب على منظر أنيق
وامزج بريق الحبيب ريقى
واحلل وشاح (*) الكعاب رفقًا

---

(١) نفسه ص ٩٥ ، كذلك راجع نفح الطيب جـ ٧ ص ٥٣ ترد فى ترجمة المطمح لابن عبد ربه مسبوقة بقوله : « وفى أيام إقلاعه عن صبوته ، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته وانثنائه عن مجون المجون إلى صفاء توبته ، محص أشعاره فى الغزل بما ينافيها ، ونصل من قوادمها وخوافيها ، بأشعار فى الزهد على أعاريضها وقوافيها ، منها القطعة التى أولها :

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر

محصها بقوله : « ... ثم المقطوعة » .

وأيضا يورد الحميدى : « ولأحمد بن عبد ربه أشعار كثيرة سماها الممحصات ، وذلك أنه نقض كل قطعة قالها فى الصبا والغزل بقطعة فى المواعظ والزهد محصها بها كالتوبة منها والندم عليها » ، راجع : الخبر والمقطوعتين فى (جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ١٠١ - ١٠٣) .

(*) لا يخفى هنا مغزى لفظة « الوشاح » .

واحذر على خصرها الرقيق
وقل لمن لام فى التصابى :
« إليك! خلّى عن الطريق (١) »

* * *

ويدفعنا إلى هذا الظن إعجابه الشديد بهذا النمط من الشعر ، كما سنراه فى الصفحات التالية عند أبى نواس . وهو فيما يظهر قد راق له فيه جانبه الهزلى والغنائى فى آن ، حسبما نفهم من إيراده لمختارات للحمدونى الذى تابع أبا نواس فى هذا النمط التوشيحى خالقا جوا أكثر شعبية .

ونضرب نموذجين من مقطوعات الحمدونى مثلاً لتنبه ابن عبد ربه لهذا الأسلوب الذى انبثق فى بغداد كما سنعرف عند حديثنا عن بشار ، ودوره فى أبوة الحداثة العباسية . يقول صاحب العقد (٢) : وقال الحمدونى (إذ) أهدى إليه سعيد بن حميد أضحية مهزولة :

لسعيد شويهه نالها الضر والعجفْ
فتغنت وأبصرت رجلاً حاملاً علَفْ :
« بأبى من بكفه برء دائى من الدنف »

---

(١) العقد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .

(٢) العقد الفريد جـ ٧ ص ٢٧٨ .

فأتاها مطعمًا   فأتته لتعتلفْ
ثم ولى فأقبلت   تتغنى من الأسفْ :
«ليته لم يكن وقف   عذب القلب وانصرفْ»

وقال الحمدونى : كتبت إلى الحسن بن إبراهيم ، وكان كل سنة يبعث إلى بأضحية ، فتأخرت عنى سنة ، فكتبت إليه :

سيدى أعرض عنى   وتناسى الود منى
مرّ بى أضحى وأضحى   أخلفانى فيه ظنى
لا يرانى فيهما أهـ ...   لا لظلف ولقرن
فتعذبت بيأس   ثم ضحيت بجنى
واصطحبت الراح يومًا   ثم أنشدت أغنى :
«لا لجرم صد عنى   صد عنى بالتجنى»

إن المقطوعة الأولى للحمدونى ليست إلا قصيدة من الشعر المقطوعى التوشيحى النظم ، والذى يبنى على كلام الغير ويسبق بفعل الغناء ، وأظن أنه أيضًا يرتبط به ، فلا شك أن الحمدونى يبحث عن أصوات مشهورة فى الغناء يضمنها شعره ليزداد ظرفًا وهزلاً ، ولا سيما عندما تغنى الشويهة أو السكران فى المقطوعة الثانية .

* * *

لا دخان بغير نار . إن ابن عبد ربه متهم باختراع الموشحات

أو أخذ الاختراع من القبرى ومحاكاته فيه ، يصنع هو ومعاصروه موشحات بلا أغصان أو وتضمين ، باختصار مقطوعات كالتى أوردناها مبنية على أشطار أشعار ذات بحور مستعملة ، لكن الآخرين كانوا يصنعونها على اللفظ العامى (العربى) أو الأعجمى . هذا هو الاختراع الحقيقى الذى لم يجرؤ شعراء بغداد أو ابن عبد ربه على الإقدام عليه ، لكن وجود هذا النظم الأندلسى ، دفع ابن عبد ربه إلى الإكثار منه ، لكن على أشطار البحور المعروفة ، فلم يزد عن إحياء فن نشأ فى بغداد ، وهاجر إلى الأندلس ليحدث واحدة من أكبر الثورات فى الأدب القديم العالمى : إنها ثورة استلهام الشعب فى المستوى الرسمى للشعر عبر فن الموشحات ، وما تفرع عنه بعد من فنون . هذه الثورة نبتت نجومها الأولى فى بغداد مع ثورة الحداثة العباسية فى الشعر والموسيقى ، ولولا ذلك ، لما كانت ثورة قرطبة . فلنصحب الحداثة العباسبة فى الصفحات التالية .

الحداثة فى الشعر العباسى

يكاد يجمل موقف الشعر فى العصر العباسى كلمة لأبى العتاهية فى رواية يرويها ابن أبى الأبيض . قال : «أتيت أبا العتاهية فقلت له : إنى رجل أقول الشعر فى الزهد ، ولى فيه أشعار كثيرة ، وهو مذهب أستحسنه ، لأنى أرجو ألا آثم فيه ، وسمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن أستزيد منه ، فأحب أن تنشدنى من جيد ما قلت ؛ فقال : اعلم أن ما قلته ردىء ؛ قلت : وكيف؟ قال : لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعرى ، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد ، فإن الزهد ليس من مذهب الملوك ، ولا من مذهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب ، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء

وأصحاب الرياء والعامة ، وأعجب الأشياء إليهم ما فهموه . ثم أنشدنى قصيدته :

لدوا للموت وابنوا للخراب . . . إلى آخر الأبيات .

قال : فصرت إلى أبى نواس ، فأعلمته ما دار بيننا ، فقال : والله ما أحسب فى شعره مثل ما أنشدك بيت آخر . فصرت إليه فأخبرته بقول أبى نواس .

فأنشدنى :

طول التعاشر بين الناس مملول . . . إلى آخر الأبيات .

قال : ثم أنشدنى عدة قصائد ما هى بدون هذه ، فصرت إلى أبى نواس فأخبرته فتغير لونه وقال : لم خبرته بما قلته! لقد - والله - أجاد ولم يقل فيه سوءا » (١) .

أبو العتاهية يقسم الشعر إلى ثلاثة أقسام فنية ، وهى فى نفس الوقت ثلاث مراحل سوف تتداخل على هيئة اتجاهات ستتعايش فى صراع فى العصر العباسى . تلك هى :

١ - شعر الفحول المتقدمين .
٢ - شعر أمثال بشار وابن هرمة .
٣ - شعر أمثال أبى العتاهية .

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى ، الأغانى ، طبعة دار الكتب ، جـ٤ ص ٧٠ .

علينا أن نحاول فهم أبى العتاهية فى تلك الرواية وفهم هذه الأقسام الثلاثة من الشعر .

لقد عد بشار (١) أول المولدين وآخر المتقدمين من الإسلاميين ، وقد لقب فى العباب بأبى المحدثين؛ أى أن الرجل أول المحدثين وآخر المتقدمين ، ومع أننا ضد استعمال أفعل التفضيل فى مثل هذا المقام ، إلا أن بشارًا بالفعل كان رائدًا فى عصره للأسلوب الإسلامى المتقدم ، والأسلوب المحدث المولد فى آن ، وأن مصرعه كان نهاية لسيادة الأسلوب المتقدم وبداية لسيادة الأسلوب المولد . ومع ذلك سيظل الصراع بين الأسلوبين قائمًا حتى عصر أحمد شوقى فى مطالع هذا القرن الميلادى .

هذا الأسلوب الإسلامى المتقدم هو شعر الفحول المتقدمين فى لفظ أبى العتاهية . وهذا باختصار أسلوب الاحتفال بمحاكاة عمود الشعر ، أو بمعنى أدق القواعد التى أرساها شعراء البادية الجاهليون ، ولا سيما المهلهل وشعراء المعلقات ومن جاراهم من معاصريهم ، والتى ضرب لها جذورًا قوية فى الأرض الجيل الذى قاده كل من جرير والفرزدق والأخطل .

وحتى ينبغ بشار فى تملك هذا الأسلوب لجأ إلى ما افتقده بالوراثة (*) ، وهو حفظ أشعار العرب والتمكن من لغتهم ، فهذا

---

(١) ديوان بشار ، المقدمة ص ٥٠ .

(*) هذا الأسلوب يتشكل بالوراثة شأن كل شعر شفوى مرتجل .

الطريق لا يشق إلا بالوراثة أو بما فعل بشار وغيره من المولدين .

ويحق لك أن تعجب كما عجب أبو عبيدة فيما يرويه قال (١) : سمعت بشارًا يقول وقد « أُنشِدَ » فى شعر الأعشى :

وأنكرتنى وما كان الذى نكِرتْ
من الحوادث إلاَّ الشيب والصلعا

فأنكره وقال : هذا بيت مصنوع ما يشبه كلام الأعشى ، فعجبت لذلك . فلما كان بعد هذا بعشر سنين كنت جالسًا عند يونس ، فقال : حدثنى أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله فى شعر الأعشى » . ولا يقصد بشار بلفظة « كلام » إلا ما نقصد اليوم بمصطلح « أسلوب » .

ولكن كيف يكون كلام العرب؟ يحكى ابن المبارك عن أبيه أنه قال : « قلت لبشار : ليس لأحد من شعراء العرب شعر إلا وقد قال فيه شيئًا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه ، وأنه ليس فى شعرك ما يشك فيه ، قال : ومن أين يأتينى الخطأ! ولدت ها هنا ونشأت فى جحور ثمانين شيخًا من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت إلى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت إلى أن أدركت ، فمن أين يأتينى الخطأ! (٢) » . إنه الأسلوب الذى يعتمد على لغة

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٤٣ .

(٢) الأغانى جـ ٣ ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

البدو فى نقائها من شوائب الحضارة . ويتأكد ذلك فى شىء من التفصيل فيما ينقله إلينا الأصفهانى على لسان الأصمعى حيث قال : « كنت أشهد خلف بن أبى عمرو بن العلاء وخلفًا الأحمر يأتيان بشارا ، ويسلمان عليه بغاية التعظيم ، ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت؟ فيخبرهما وينشدهما ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له ، حتى يأتى وقت الظهر ثم ينصرفان عنه ، فأتياه يومًا فقالا له : ما هذه القصيدة التى أحدثتها فى سلم بن قتيبة؟ قال : هى التى بلغتكما ، قالا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب ، قال : نعم ، بلغنى أن سلمًا يتباصر بالغريب ، فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرفه ، قالا : فأنشدناها فأنشدهما :

بكرا صاحبىّ قبل الهجير إن ذاك النجاح فى التبكير

حتى فرغ منها؛ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان « إن ذاك النجاح » : « بكرا فالنجاح فى التبكير » .

كان أحسن؛ فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : « إن ذاك النجاح » كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت « بكرا فالنجاح » كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة (١) » . وندرك هنا معنى بدوية اللغة فهى على مستوى التركيب (بنيتها أعرابية وحشية) ، ثم إن ما ظنه

---

(١) نفسه ص ١٤٠ .

الراويان غريبًا كان تركيبًا ولا نحس أن الغرابة هنا على مستوى اللفظة المفردة . لكن ماذا يقصدان بالغريب؟ إنها ترادف « البدوى » كما أنها تعنى لغة تخالف فى أسلوبها لغة المولدين ، وهذا اصطلاح فى مجال اللغة يطلق على كل المجتمعات اللغوية المدنية ، فى العصر العباسى خاصة!! فبشار من الناحية العنصرية مولد لكنه فى هذه القصيدة « أعرابى وحشى » . وهو لا يعنى بالأعرابية الوحشية أن يقف عند حد التركيب كدال ، ولكنه يتجاوزه إلى المدلول فها هو يقول : « لم أزل منذ سمعت امرئ القيس فى تشبيهه شيئين بشيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا
لدى وكرها العناب والحشف البالى

أُعْمِلُ نفسى فى تشبيه شيئين بشيئين فى بيت حيث قلت :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

فالتركيب المجازى هنا محاكاة فى انتقاء لأفضل ما هو بدوى من الشعر . وبشار لا يتحدث عن التركيب هنا باعتباره وحدة لغوية مستقلة ، لكنه يحدثنا عن عناصر أسلوبية كبرى يمثلها تركيب القصيدة ككل ، وذلك فى قوله أن عبارة « بكرا فالنجاح » كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى

معنى القصيدة ، فمصطلح الكلام هنا كما أسلفنا يعنى « الأسلوب » ومصطلح « معنى القصيدة » يقصد تركيبها الكلى . وقد حاول عبد القاهر فى دلائل الإعجاز أن يبين ما تعنيه عبارة « إن ذاك النجاح ...» من جمال مبينًا الاستخدام الخاص لـ« إن » هنا بمعنى « الفاء » مما يجعل التركيب متراوحًا بين الفصل والوصل (١) . وبالعودة إلى القصيدة التى تقترب من المائة بيت ، نجد أنها قد جمعت من المفردات العربية فعلاً والتى يخلو منها الشعر العباسى إلا فيما ندر . فكأن الغرابة هنا هى انحراف عن لغة العصر ولكنها انطباق على لغة البدو . ولا نتصور هنا إلا أننا نتحدث عن اللغة الشعرية .

وشعر بشار فى أغلبه بدوى يحاكى شعر الفحول ، لكنه بدأ فى المرحلة العباسية من عمره أو قبلها ببضع سنين يخرج على عمود الشعر فى استحياء ، لينقلب أحيانا إلى جرأة تجاوزت الحدود :

وكانت هذه النقلة استجابة عبقرية لجمهور جديد مولد ، هو الحكم الحقيقى لجودة الشعر . وكان على بشار أن يرضى هذا الجمهور ، ولكن الشعر نفسه لا يستجيب فى كثافة لوعى الشاعر . بل إن هذا الوعى كان مضطربًا بين البدوية والحضارة ، وخلال هذا الاضطراب وضع أساس الحداثة وروض لغة الشعر

---

(١) راجع الديوان ص ١٨٤ - ٢٠٠ .

للغة العصر لتكون ذلولاً لأسلافه . وفى هذا يتحدث رجل كلاسيكى النزعة بدويها هو إسحاق الموصلى ، ينكر على بشار هذا الاضطراب غير واع بما فيه من ثورة حقيقية فى الشعر العربى ، موازية لثورة شاملة تدب فى كل مناحى الحياة منذ أواخر القرن الأول للهجرة ، وقد أسقطت دولة (الأموية) وأقامت دولة جديدة (العباسية) ، ولا زالت تجلياتها تتفجر فى آفاق مختلفة منها الشعر . إنها ثورة تعريب العالم المفتوح إما تعريبًا تامًا أو جزئيًا ، ويدخل ضمن هذا التعريب دخول الشعوب المفتوحة أفواجًا أفواجًا فى الإسلام . إن هذه الشعوب ستعدل النظام من البداوة إلى الحضارة . لقد انتصرت الحضارة على البداوة فى دورة من دورات الصراع التى لن تنتهى فى عالمنا العربى ، لم يع إسحق بذلك ، واستطاع بنفوذه أن يوقف هذه الثورة فى الموسيقى ، عندما وقف فى وجه إبراهيم بن المهدى منكرا (١) عليه ثورته الموسيقية ، وعندما نفى زرياب إلى الأندلس لتندلع هذه الثورة هناك فى أجواء بدوية (٢) . ولهذا يقول صاحب الأغانى : «كان إسحق لا يعتد ببشار ويقول : «هو كثير التخليط فى شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضًا : أليس هو القائل :

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٥٦ .

(٢) نفسه .

إنما عظم سلمى حبتى
قصب السكر لا عظم الجمل
وإذا أدنيت منها بصلاً
غلب المسك على ريح البصل

لو قال كل شيء جيد ثم أضيف إلى هذه لزيفه» . ويواصل إسحق مفضلاً عليه غيره ، كما يقول صاحب الأغانى : «وكان يقدم عليه مروان ، ويقول : هذا هو أشد استواء شعر منه ، وكلامه ومذهبه أشبه بكلام العرب ومذاهبها» . ويتمادى إسحق فيرفض تلميذ بشار النابغة أبا نواس ، والذى حمل الحداثة أو الحضارة إلى درجة رفيعة من التفوق على البداوة ، حتى أنه شن عليها حربًا دون هوادة . إن إسحق «لا يعد أبا نواس البته ولا يرى فيه خيرًا» .

ومع ذلك فهذا التيار سيجد من يناصره ؛ فقد «سئل الأصمعى عن بشار (ومعاصره) مروان (ابن أبى حفصة الذى فضله إسحق) أيهما أشعر؟ فقال : بشار؛ فسئل عن السبب فى ذلك ، فقال : لأن مروان سلك طريقًا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان فى عصره ، وبشار سلك طريقًا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به ، وهو أكثر تصرفًا وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعًا ، ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل (١)» .

---

(١) نفسه ص ١٤٧ .

وقد عاد الأصمعى إلى البصرة من بغداد ، فسأله رجل عن مروان ابن أبى حفصة ، فقال : وجدت أهل بغداد قد ختموا به الشعراء وبشار أحق بأن يختموهم به من مروان ، فقيل له : ولم؟ فقال : وكيف لا يكون كذلك وما كان مروان فى حياة بشار يقول شعرًا حتى يصلحه له بشار ويقومه! وهذا سلم الخاسر من طبقة مروان يزاحمه بين أيدى الخلفاء بالشعر ويساويه بالجوائز وسلم معترف بأنه تبع لبشار (١) » .

ونخرج من قولى الأصمعى أن بشارًا ساوى الأوائل ، فصار أستاذا للشعراء أتباع مذهب الأوائل دون اللحاق بهم كما فعل مروان ، وتجاوز الأوائل بإبداع جديد وصفه الأصمعى وصفًا غامضًا كل ما نفهمه منه « أنه سلك طريقًا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به » . ما هذا الطريق سوى أن صاحبنا بشارًا يبشر بجديد من الإبداع . ثم إنه « أكثر تصرفًا (وأكثر) فنون شعر وأغزر بديعًا » . ماذا يريد بالتصرف وبفنون الشعر إذا فهمنا غزارة البديع . لا أظن إلا إنه يريد به الهجوم على كل الأنواع الشعرية من فخر ومدح ورثاء وغزل وهجاء . . . إلخ ، ثم الهجوم على كل الأدوات والاتجاهات ، من البدوى إلى الحضرى ومن الجد إلى الهزل ، ومن المعارضة والنقيضة إلى الرجز . ونفهم ذلك مما يرويه صاحب الأغانى عن قدرة بشار ، التى قضت على آل

---

(١) نفسه ص ١٤٨ .

العجاج أصحاب الرجز دون منازع بأرجوزة سمعت فى الآفاق ، وأخجلت عقبة بن رؤبة فاختفى أثره فى خبر طويل (١) ، وأيضًا مكانته التى بزت مكانة مروان فيما يقوله أبو حاتم : « سألت أبا زيد عنهما (بشار ومروان) فقال : مروان أجد وبشار أهزل ، فحدثت الأصمعى بذلك ، فقال بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح إلا لأحدهما (٢) » . ويؤكد ذلك ما يقوله نجم ابن النطاح : « عهدى بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة إلا يروى شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنية إلا تتكسب به ، ولا ذو شرف إلا وهو يهابه ويخاف معرة لسانه » . ويصل الأمر بالأصمعى أحيانًا إلى تفضيل بشار على بعض الفحول المتقدمين، فقد كان « يعجب بشعره لكثرة فنونه وسعة تصرفه ، ويقول : كان مطبوعًا لا يكلف طبعه شيئًا متعذرًا لا كمن يقول البيت ، ويحككه أيامًا . وكان يشبه بشارًا بالأعشى والنابغة الذبيانى ، ويشبه مروان بزهير والحطيئة (٣) » . وقد فضل بشارًا على مروان وبالتالى على زهير والحطيئة .

فبشار - على إكثاره من البديع - خارج عن مدرسة الصنع والتحكيك . فكأن بديعه من نوع جديد مطبوع . إن فى تلمس

---

(١) نفسه ص ١٧٥ .

(٢) نفسه ص ١٤٩ .

(٣) نفسه .

ذلك الطريق نحو فهم القسم الثالث من أقسام الشعر التى أشار إليها رأى أبى العتاهية فى أول هذا الكلام ، وهو قسم « شعر أمثال أبى العتاهية » (وبشار وأبى نواس وثلة من المحدثين) . إننى أظن أن إسحق كما ألغى أبا نواس من الاعتبار كان ينبغى عليه أن يفعل ذلك مع أبى العتاهية . ولكنه لم يفعل خشية من أن يظن به أنه ضد النسك والزهد ، ولا سيما وهو مغن فى مجتمع فيه من يقبل بوجوده على مضض من الزهاد وبعض الفقهاء .

عمومًا علينا بتلمس بديع بشار أو قل الطريق الجديد الذى سلكه ، ففيه الخصائص الأسلوبية لمذهب جديد فى الشعر اسمه المذهب المحدث ، وهو مذهب خرج إلى النور ليقف دون حياء أو خجل مقابلاً لمذاهب الأوائل ومصارعًا وإن اتخذ موقف التعايش داخل شعر بشار .

لقد « غضب بشار على سلم الخاسر ، فتدخل جماعة للصلح فقال له : يا سلم من يقول :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

قال أنت يا أبا معاذ ، جعلنى الله فداءك! قال فمن يقول :

من راقب الناس مات غمًّا
وفاز باللذة الجسور

قال : خريجك (يعنى نفسه) . قال : أفتأخذ معانئ التى

عنيت بها وتعبت فى استنباطها ، فتكسوها ألفاظا أخف من ألفاظى حتى يروى ما تقول ويذهب شعرى ، لا أرضى عنك أبدًا[1] » .

إن تعايش فن الأوائل وفن المحدثين عند بشار قد منحه أفكارا جديدة عنى بها وتعب فى استنباطها ، ولكنه عبر عنها بلغة بدوية ، وجاء سلم الخاسر فأخذ الفكرة وأدخلها فى ثوب مدنى فتطورت الفكرة بتطوير اللغة ، فبشار يميل للبيان فهو يعبر عن الفكرة كواقعة ، أما سلم فهو يتحدث عن أثر الواقعة فى النفس ، فأحدث التحولات الآتية :

أثر (لم يظفر بحاجته) = مات غمًّا .

أثر (الطيبات) = اللذة .

وأخيرًا (الفاتك اللهج) يصير (الجسور) كلمة واحدة ترادف الكلمتين وتتفوق عليهما بكونها صيغة مبالغة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهى خفيفة جدًا على اللسان لأنها كلمة حية من معجم الحياة اليومية ، تمامًا مثل عبارة « مات غمًّا » ، « فاز باللذة » ، فكل منهما من معجم العبارات الشائعة على الألسن ، وهذا ما عناه بشار بعبارة « ألفاظ أخف » . لم يعد من المهم بدوية اللغة أو غرابتها إنما « الصواب أن تكون ألفاظ الشعر مما

---

[1] نفسه ص ٢٠٠ .

لا يخفى على جمهور الناس » . إذن أول خصائص الحداثة تنبع من التغير الذى طرأ على جمهور المتلقين ولغتهم ، إن الشعر أصبح يستعين بلهجة المدينة فى تشكيل لغته الشعرية وبثقافة العصر لرفع مستوى هذه اللغة للتعبير الشعرى . إن الشعر أصبح مغزاه مفهومًا باستخدامه لغة الحياة اليومية ، وبإنزال الأفكار المعقدة إلى مستوى فهم الجمهور الجديد المولد . وعندما سئل أبو عبيدة عن سبب منع المهدى لبشار من التشبيب بالنساء ، بينما شعره ليس أبلغ فى هذه المعانى الغزلية من شعر كثير وجميل وعروة وقيس بن ذريح ، وتلك الطبقة ، أجاب : ليس كل من يسمع تلك الأشعار يعرف المراد منها ، وبشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد (١) . بالضبط تلك هى القضية التى تحدث عنها أبو العتاهية « ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس » يقصد هنا بالألفاظ : الدالّ والمدلول معًا . والمثال الذى يضربه أبو عبيدة بعد ذلك قصيدة لبشار يستوحى فيها قصيدة عمر بن أبى ربيعة « أمن آل نعم » لكن فيها من الأفكار اللاذعة التى تكشف عمّا خباه عمر ، ثم إنه ليس مغامرًا كعمر ولكنه منتهز فاتك لهج ، فهو يقول فيها على لسان الفتاة :

---

(١) نفسه ص ١٨٣ .

قد غابت اليوم عنك حاضنتى
والله لى منك فيك منتصر
يا رب خذ لى فقد ترى ضرعى
من فاسق جاء ما به سكر
أهوى إلى معضدى فرضضه
ذو قوة ما يطاق مقتدر
ألصق بى لحية له خشنت
ذات سواد كأنها الإبر
حتى علانى وأسرتى غيب
ويلى عليهم لو أنهم حضروا (١)

فها هنا نرى نهاية عهد الفروسية الذى بدأ بامرئ القيس ، واستمر حتى المائة الأولى من الهجرة ، فهو يزور الفتاة منتهزا فرصة غياب أسرتها وحاضنتها ، ويستمر النص فى خشونة لم نعهدها فى الغزل من قبل :

كيف بأمى إذا رأت شفتى
أم كيف إن شاع منك ذا الخبر
قد كنت أخشى الذى ابتليت به
منك فماذا أقول يا عبر

---

(١) نفسه ١٨٣ .

قلت لها عند ذاك يا سكنى
لا بأس إنى مجرب خَبِرُ
قولى لها بقة لها ظفر
إن كان فى البق ماله ظفر (١)

فاللغة هنا تكاد تمزج بين البدوية والمدنية ، لكن الغزل يعبر عن مجتمع مختلف عمّا قبله من مجتمع مكة أو المدينة أو دمشق . من بغداد العباسية تنطلق شرارة الحرية فى مجتمع يقوده الآن الفرس المستعربون لدرجة أزعجت المهدى فانطلقت الدولة تحاول أن تحد من هذه الانطلاقة ، وقد دفع كثير من الأشخاص حياتهم ثمنًا لهذه المحاولة ، ومن بين هؤلاء بشار نفسه .

وكما قلنا فإن بشارًا كان مضطربًا بين ما استحدث وبين القديم ، فتارة يكون وعيه مضيئًا بتغير الجمهور وضرورة تغير أسلوب مخاطبته ، كما نرى فيما يرويه الأصفهانى عن أحمد بن أحمد بن خلاد أن أباه أخبره بأنه قال لبشار : «إنك لتجىء بالشىء الهجين المتفاوت ، قال : وما ذاك ؟ فقال له : بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب ، مثل قولك :

إذا ما غضبنا غضبه مضرية
هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما

---

(١) نفسه ١٨٣ - ١٨٤ .

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة
ذرى منبر صلى علينا وسلما

تقول :

ربابة ربة البيت تصب الخل فى الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال : لكلٍ وجه وموضع . فالقول الأول جد ، وهذا ما قلته فى ربابة جاريتى ، وأنا لا آكل البيض من السوق ، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهى تجمع لى البيض وتحفظه عندها ، فهذا عندها من قولى أحسن من :

« قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل » عندك (١)

وتارة أخرى ينسب شعر الحداثة إلى أشياء كان يعبث بها فى الحداثة (من عمره (٢)) ، أى أنه يعود إلى الرأى الذى ارتآه إسحق الموصلى فيه ، مزيحًا وعيه بتغير الجمهور ذوقًا وكيفًا ، وقد نسى هنا دفاعه السابق ، من أن لكل أسلوب وجهًا وموضعًا . وقد تأكد هذا الموقف الاعتذارى المفتقد للوعى بتكراره حينما قيل له : « كم بين قولك :

قد زرتنا مرة فى الدهر واحدة
عودى ولا تجعليها بيضة الديك

---

(١) نفسه ١٦٢ - ١٦٣ .

(٢) الأغانى جـ ٣ ص ١٨٠ .

وبين قولك :

إنما عظم سلمى خلتى
قصب السكر لا عظم الجمل
وإذا قربت منها بصلاً
غلب المسك على ريح البصل (*)

فقال : إنما الشاعر المطبوع كالبحر مرة يقذف درة ومرة يقذف جيفة (١) » .

إن هذا الغزل المرح الممازح قد نرتفع بقيمته الجمالية وقد نهبط بها لكننا لا ننكر جدته وجرأته على القيم العمود - شعرية ، كما لا ننكر أيضًا محاولته إدخال ألفاظ جديدة فى المعجم الشعرى (البصل - قصب السكر) ، كما لا ننكر استخدامه لألفاظ شائعة فى مجال غير المجال الذى شاع استخدامها فيه (عظم - جمل) .

إننا أمام محاولة ستجد صداها عند الجيل التالى له (بريادة أبى العتاهية وأبى نواس) على نطاق واسع ؛ إنها محاولة اكتشاف القيمة الشاعرة للغة الحية ، بدلاً من الدوران داخل دائرة موروث الصيغ المستعملة فى المعجم الشعرى الجاهلى ، كقدر محتوم لا ينبغى أن يخرج عنه الشعر . ونعنى باللغة الحية لغة الحياة

(*) هذان البيتان هما نفسهما اللذان نسبهما بشار إلى أيام حداثته معتذرا عنهما (راجع هامش (٢) هنا) .

(١) مقدمة ديوان بشار ص ٩٧ .

اليومية المنطوقة وغير المكتوبة . وليس معنى هذا الاكتشاف إلا جعل هذه اللغة أساسًا تشكيليًا للشعر بجانب موروث الصيغ المشار إليه سابقًا ، على أن يكون لذلك الموروث المقام الأدنى فى عملية التشكيل اللغوى .

هذا الوعى المضطرب عند بشار يصل إلى حد الإضاءة عند أبى العتاهية ، فيتسع فيما بدأه بشار ليصير أسلوبًا سائدًا فى العصر العباسى (الأول) نراه عند جمهرة أخرى من الشعراء على رأسهم أبو نواس . ويجدد لنا أبو العتاهية هذا الوعى فيما يرويه صاحب الأغانى : « قال سلم الخاسر : صار إلىّ أبو العتاهية فقال : جئتك زائرا ، فقلت : مقبول منك ومشكور أنت عليه ، فأقم . فقال : إن هذا مما يشتد على . فقلت : لم يشتد عليك ما يسهل على أهل الأدب؟ فقال لمعرفتى بضيق صدرك . فقلت وأنا أضحك وأعجب من مكابرته : « رمتنى بدائها وانسلت ». فقال : دعنى من هذا واسمع منى أبياتًا . فقلت : هات . فأنشدنى :

نغص الموت كل لذة عيش
يا لقومى للموت ما أوحاه
عجبًا أنه إذا مات ميت
صد عنه حبيبه وجفاه
حيثما وجه امرؤ ليفوت ال
موت فالموت واقف بحذاه

إنما الشيب لابن آدم ناع
قام فى عارضيه ثم نعاه
من تمنى المنى فأغرق فيها
مات من قبل أن ينال مناه
ما أذل المقل فى أعين النا
س لإقلاله وما أقماه
إنما تنظر العيون من النا
س إلى من ترجوه أو تخشاه

ثم قال لى : كيف رأيتها؟ فقلت له : لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية ، فقال : والله ما يرغبنى فيها إلا الذى زهدك فيها⁽¹⁾ » . كأن أفكارها تعجب سلم الخاسر البدوى الذوق وإن لم تعجبه صياغة الأفكار ، تلك الصياغة التى وصفها وصفا أخلاقيًا بأنها سوقية ، أما أبو العتاهية فهو يعرف ما يصنع فى وعى مضىء بتغير العصر وذوق الجمهور وقيمه الجمالية ، ولهذا فهو يرغب فى الأسلوب الذى يراه أصحاب مذهب الأوائل أسلوبًا سوقيًا ، وهو يفرض هذا الأسلوب على البلاط ، فيرحب به الخلفاء حتى ولو قيل عنه فى ثنايا الترحيب - إنه لو كان جزل اللفظ لكان أشعر الناس ⁽²⁾ ، ويتساوى مع هذا الرأى رأى أبى

---

(1) الأغانى ج ٤ ص ٩٤ - ٩٥ .
(2) نفسه ص ٦٢ .

حاتم وأصحابه من اللغويين الذين يرددون : لو أن طبع أبى العتاهية بجزالة لفظ لكان أشعر الناس (١) . إن الحقيقة هى أن هؤلاء لم يفهموا أبا العتاهية ، لكنهم يمثلون التيار المحافظ المائل إلى مذهب الأوائل ، وهو تيار انهزم أمام تيار المحدثين ، ولكنه ظل موجودًا وله أنصاره وشعراؤه ، وبإحراز تلك الهزيمة انفصل المحافظون عن المحدثين وتميز الأسلوبان أحدهما عن الآخر ولم يمتزجا امتزاجهما عند بشار ، ويمكن فى ظل هذا الانفصال تصنيف شعراء المائة الثانية وشطر من المائة الثالثة . وفى ضوء هذا نفهم نقد أبى العتاهية لابن مناذر حين قال له : شعرك مهجن لا يلحق بالفحول ، وأنت خارج من طبقة المحدثين ، فإن كنت تشبهت بالعجاج ورؤبة فما لحقتهما ولا أنت فى طريقهما ، وإن كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئا . أخبرنى عن قولك : «ومن عداك لاقى المرمريسا» أخبرنى عن المرمريس ما هو؟ كذلك نفهم لماذا خجل ابن مناذر من أبى العتاهية ولم يراجعه حرفًا رغم ما بنيهما من تناغز (٢) . إن نقد أبى العتاهية هنا متأخر زمنا عن رأيه الوارد فى أول هذا البحث حيث كانت هناك ثلاثة تيارات شعرية :

---

(١) نفسه .

(٢) نفسه ص ٩٠ - ٩١ .

١ – تيار بدوى النزعة محافظ على طريقة الفحول المتقدمين يمثله مروان بن أبى حفصة .

٢ – تيار مضطرب بين المذهب البدوى ومذهب الأوائل ، ويمثله بشار . وفى هذا التيار كان السائد هو مذهب الأوائل ، وكان التيار المحدث يولد داخل رحم ذلك المذهب البدوى المحافظ .

٣ – التيار الثالث وهو تيار المحدثين مثل أبى العتاهية وأبى نواس .

أما الآن فلا يوجد إلا التيار الأول والثالث واختفى التيار الثانى ، فلم يكن إلا مرحلة انتقال نحو ظهور التيار المحدث فى نهاية دورة لصراع بين البداوة والحضارة ، تمهيدا لدورة جديدة قادمة . لقد وصلت البداوة إلى بداية الحضارة وانطلقت فى هذا الطريق ، لكى تصل يومًا إلى غاية التنميق والضعف فى مواجهة هجمة بدوية أخرى تكرر دورة الصراع . أما التيار المهجن الذى يظهر فى النقد الأخير فهو ليس بتيار أو مذهب ، وإنما هم الدخلاء على الشعر يتخطفون شيئا من هنا وشيئا من هناك . إن السهولة المفرطة ظاهريًا للشعر المحدث تغرى الكثير بقول الشعر ، كما أغرى تخلى الشعر المنثور عن الوزن كثيرًا من المتطفلين على الشعر ، ولن يقع الجميع إلا فى خجل المرمريس أى رصف لغة سهلة ظاهرًا وباطنًا لا تمت للشعر بصلة . إن

اكتشاف الطاقة الشعرية للغة عند المحدثين العباسيين (مثلهم الحداثيون اليوم) ليس إلا خطوة نحو الشعر ، وليست الشعر بعينه ، بمعنى أن الشاعر يحتاج لقدرة خاصة على توظيف هذه الطاقة فى قول الشعر .

ويتضح ذلك من عبارة قالها أبو العتاهية كما يحدثنا هارون ابن سعدان عن شيخ من أهل بغداد قال :

« قال أبو العتاهية : أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم ، قال : فبينما نحن كذلك إذ قال رجل لآخر عليه مسح :

(يا صاحب المسح تبيع المسح؟) فقال لنا أبو العتاهية هذا من ذلك : ألم تسمعوه يقول :

يا صاحب المسح تبيع المسحا

قد قال شعرا وهو لا يعلم . ثم قال الرجل : (تعال ، إن كنت تريد الربح) ، فقال أبو العتاهية : وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم؛ قال له :

تعال ، إن كنت تريد الربحا (١)

إن أبا العتاهية يذكر أمرين : الأمر الأول أن أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، وهو ما أطلقت عليه الطاقة

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٣٩ .

الشعرية للغة ، والأمر الثانى هو أن الناس لو أحسنوا تأليف كلامهم كانوا شعراء كلهم ، وهو ما أطلقت عليه القدرة الخاصة على توظيف هذه الطاقة الشعرية . لقد نقل أبو العتاهية عبارتى الرجل إلى مصراعين فى بيت شعرى ، بنقلهما من العامية إلى الفصحى ومن الاضطراب الإيقاعى إلى الانتظام . وحتى هذه اللحظة لم يقع قول الشعر بالفعل وإنما وقع بالقوة .

لم يفعل أبو العتاهية سوى عرض اكتشافه لوزن وإيقاع وقافية فى كلام الرجل بقليل من الجهد ، ثم عرض بعض العناصر الموسيقية ، مثل تكرار كلمة المسح وتكرار الحاء والتاء والباء . لو أمكن توظيف ذلك كله فى تصوير الأفكار والمشاعر لكان الشعر . إن هذا الكشف دفع بشارًا على استحياء ثم أبا العتاهية وأبا نواس فى جسارة إلى التمرد على عمود الشعر ، وعلى موروث الصيغ التى تشكل منها ذلك العمود فى تباديل وتوافيق لا تتوقف . والتمرد على القيم الجمالية يحمل معه التمرد على كل القيم الاجتماعية (*) . إن شعر الحداثة يصاغ من ألفاظ لا تخفى على جمهور الناس وأعجب الأشياء عندهم ما فهموه (١) .

إننا نقترب من فهم هذه العبارة الأخيرة النقدية التى أطلقها أبو العتاهية . لكن المشكلة لم تحل حتى الآن ، فلغة التخاطب

(*) والعكس صحيح فى عملية جدلية .

(١) هذا البحث ص ١٨٤ .

اليومية لا تخفى على جمهور الناس ، فهل فهمهم لها يجعلها من أعجب الأشياء أو يجعلها شعرا؟ لا نشك فى أن الإجابة : لا . إذن ماذا يريد الرجل بتلك العبارة؟ هل يريد بها ما أراده أبو عبيدة بقوله إن بشارًا يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقوله وما يريد (١)؟ حتى هذا القول فيه شىء من الغموض . والواضح أننى أميل إلى تفسير ذلك بإضافة بعض العبارات إلى عبارة أبى العتاهية ، وهى إضافة أظن أنها محذوفة لدلالة السياق عليها . إن مقاربة الخفى أو الغامض أو المعقد والعميق من الأفكار والمشاعر حتى يقترب البعيد وينجلى الإلغاز والتشابك أمر مدهش حيث أفاجأ بفهم ما لم أكن أتوقع فهمه أو سماع ما لم أكن أتوقع سماعه . إن العامى ينتظر من الشعر لغة فخمة جزلة فيصاب بالدهشة عندما لا يسمع إلا لغته هو العامية وقد اكتسبت بهاء الجمال ، وهو يتوقع من الشاعر أن يقول أفكارًا أرستقراطية بعيدة المنال ، فيندهش أمام تلك الأفكار الشعبية الصدى رغم أرستقراطيتها . إن الشاعر يصوغ لغة ساخنة حية يشيع بها فكرًا ما كان ليشيع دونها ، وهو فكر يصل إلى القلب قبل العقل .

يقول أبو دلف : « تذاكروا يومًا شعر أبى العتاهية بحضرة الجاحظ إلى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التى سماها « ذات الأمثال » ، فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله :

---

(١) نفسه ص ١٩٧ - ١٩٨ .

يا للشباب المرح التصابى
روائح الجنة فى الشباب

فقال الجاحظ للمنشد قف ، ثم قال : انظروا إلى قوله :
روائح الجنة فى الشباب

فإن له معنى كمعنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته إلا القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألسنة إلا بعد التطويل وإدامة التفكير ، وخير المعانى ما كان القلب إلى قبوله أسرع من اللسان إلى وصفه (١) » .

إن عبارة الجاحظ بالغة الحسن فى تفسير معنى الفهم فى قول أبى العتاهية « وأعجب شىء عندهم ما فهموه » . إنه فهم إلى الطرب أقرب ، فهو الفهم الذى يهتز له القلب ويعجز اللسان عن ترجمة فحواه (٢) . إن تتابع ثلاث معارف « الشباب ، المرح ، التصابى » لا يأتى فى الشعر البدوى النزعة قط ، ولا هو إلى لغة البدو يمت بصلة ، بل هو لحن العامية ولا سيما فى إضافة المعرفة إلى المعرفة « المرح التصابى » . ومع ذلك ينساب

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٣٦ .

(٢) يكاد يفسر الفهم ما يرد فى زهر الآداب جـ ١ ص ١٦١ : وقال بعض الحكماء لتلميذه ، وقد ضرب الموسيقى : أفهمت؟ قال : نعم ، بل لم تفهم؛ لأنى لم أر عليك سرور الفهم! وقد قيل : من نظر إلى الربيع وأنواره ، والروض وأصباغه ولم يبتهج كان عديم حس أو سقيم نفس . فكان الفهم هو حركة الحس وصحة النفس التى تولد سرورا وطربا بالجمال .

موقعًا حركة الشباب وحيويته مترجمًا صورة نفسية تطبعها اللغة لجمال تلك الحيوية ، ثم تتبخر تلك الصورة إلى « روائح الجنة فى الشباب » . إن اللغة الحية فى الشعر ذات دلالة حية أيضا ، وتمرد تلك اللغة على ضجيج لغة البدو الشعرية حمل التمرد على الأفكار الشائعة عن تصابى الشباب ، فهو حمق واندفاع وإثم يحمل روائح النار فى نظر الجميع ، أما أن يصير التصابى روائح للجنة ، فهذا أمر خارج عن نطاق الشائع ، فاللغة المتمردة على اللغة تحمل آثار ثقافة متمردة على ثقافة أخرى ، ترى نفسها الجد وغيرها الهزل .

ويبحث الشعراء عن هذه اللغة المتمردة فى مظانها العامية ، فهم لم يكتفوا بالتحول عن لغة البادية إلى لغة الحاضرة ، ولكنهم أرادوا معرفة الجانب المظلم من لغة الحاضرة ، وهو الجانب الذى لا يوجد إلا فى الشوارع الخلفية ، ولهذا ارتادوا أماكن اللهو والعربدة وحانات السفلة والرعاع وأماكن تجمعهم ، حتى أن كتب تاريخ الأدب المعاصرة فى معظمها تصف هؤلاء الشعراء بالمجون وتسرف فى هذا الوصف ، واثقة مما تقول إلى حد جعل بالمجون مرادفا لشعر الحداثة إذا أضفنا إليه الزندقة والشعوبية . ومما يحدث به أبو الشمقمق : « أنه رأى أبا العتاهية يحمل زاملة المخنثين ، فقال له : أمثلك يضع نفسه هذا الموضع مع سنك وشعرك وقدرك؟! فقال له : أريد أن أتعلم

كيادهم وأتحفظ كلامهم (١) » . ولعله قد نجح فى ذلك فيما يروى عنه من طرائف (٢) . ويمكن أن ندرج جلوس أبى العتاهية لحجامة اليتامى والفقراء وأبناء السبيل ضرب من ضروب البحث عن الجانب المظلم من اللغة والثقافة ، ونعنى بالمظلم هنا ما لا يظهر فى النور لمخالفته لسلم القيم السائدة .

فاللغة الجديدة لشعر الحداثة لم تكشف الطاقة الجمالية للعامية ووظفتها فى الشعر فحسب ، بل إنها صاحبت ذلك بانتقاء العناصر اللغوية المتمردة داخل تلك العامية بجانب عناصرها الشعرية العامة ، ثم حولت عناصر التمرد اللغوى أيضًا إلى عناصر جمالية تشيع التمرد ، وهكذا ولأول مرة يخطو الشعر العربى نحو الالتحام بالحياة ، وتصبح مفردات لغته وسياقها هى مفردات الواقع وسياقه فى انتقاء يجمل الواقع ، وينطق عن لسانه وحقيقته داخل رؤى الشاعر نفسه ، وليس داخل رؤى التراث والأوائل لا يمل الشعراء من إعادة صياغتها بنفس الصيغ الموروثة فى تجاهل للغة الحية بحجة فساد هذه اللغة ووقوعها فيما سمى « اللحن » .

ولكن كيف يستعين الشاعر بلغة العصر؟ لقد أجبنا جزئيًا عن هذا السؤال فيما سلف من صفحات ، ونتسع فى ذلك قليلاً

---

(١) نفسه ص ٧ .

(٢) نفسه ص ٢٠ ، ٢١ : الطرفة التى تبدأ « كان لبعض التجار . . . » ، وهذا على سبيل المثال .

الآن . لقد ذكرنا تأنيب أبى العتاهية لابن مناذر لاستخدامه لفظة المرمريس . واعتراضه نابع من منافرتها للسياق ، حتى أنه يصبح مثارًا للسخرية . ويفعل نفس الشىء بشار عندما أنشد قول الشاعر (١) :

وقد جعل الأعداء ينتقصوننا
وتطمع فينا ألسن وعيون
ألا إنما ليلى عصا خيرزانة
إذا غمزوها بالأكف تلين

إذ قال : والله لو زعم أنها عصا مح أو عصا زبد ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا! ألا قال كما قلت :

ودعجاء المحاجر من معد كأن حديثها ثمر الجنان
إذا قامت لمشيتها تثنت كأن عظامها من خيرزان

إن شعر بشار هنا أميل للبدوية وأبعد عن الحداثة ، لكن نقده محدث ، فهو يدع للشاعر عاميته المعدلة لتناسب الشعر دون نقد ، فهو إذن يقبلها ، لكنه لا يقبل الاستخدام غير الشعرى لكلمة عصا ، فكأن الكلمة التى تقبل كل مقام فى اتساع لحقلها الدلالى ، إذا دخلت الشعر أخرجها تقاطع محورى الانتقاء والتوزيع عن هذا الحقل الدلالى إلى دلالة تضيق على قدر اتساع السياق الشعرى ،

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٥٤ .

أما إذا بقيت داخل حقلها الدلالى المتسع فى لغة الكلام على رغم السياق الشعرى فقد سقط بها الشعر من قائمة الشعر .

فالمحدثون على وعى بأسلوب التعامل مع اللغة الحية باعتبارها مادة خاما لابد من خضوعها لعملية تحول دلالى شعرى عند الاستخدام . وهذا ماعناه بشار بقوله (١) :

وشعر كنور الروض لاءمت بينه
بقول إذا ما أحزن الشعر أسهلا

وأسلوب التعامل هذا يحتاج إلى صبر وروية حتى نكتشفه . يقول أبو العتاهية (عندما سئل : كيف تقول الشعر؟) : ما أردته قط إلا مثلاً لى ، فأقول ما أريد ، وأترك ما لا أريد (٢) . ويعود أبو العتاهية ليقول : لو شئت أجعل كلامى كلّه شعرًا لفعلت(٣) . وأمام هذا الادعاء - الذى لا نشك فى صدقه - يسأله أحدهم : هل تعرف العروض فيجيب : أنا أكبر من العروض ، ويعلق صاحب الأغانى على ذلك بأنه له أوزان لا تدخل فى العروض(٤) . وهذا معناه تدفق بلا حدود ، ومع ذلك يتجنب الغريب . فقد حدث عبد الله بن الحسن قال : « جاءنى أبو العتاهية وأنا فى الديوان فجلس إلىَّ . فقلت : يا أبا إسحق

---

(١) نفسه ص ١٤٢ ، ثم راجع جـ ٤ ص ٢٣ ، ٣٨ ، ٤٠ .

(٢) الأغانى جـ ٤ ص ١٣ .

(٣) نفسه ، ويردد ابن مناذر نفس العبارة ، نفسه جـ ١٨ ص ١٩٦ .

(٤) نفسه .

أما يصعب عليك شيء من الألفاظ فتحتاج فيه إلى استعمال الغريب كما يحتاج إليه سائر من يقول الشعر ، أو إلى ألفاظ مستكرهة . قال : لا . فقلت له : إنى لأحسب ذلك من كثرة ركوبك القوافى السهلة . قال : فاعرض على ما شئت من القوافى الصعبة ، فقلت : قل أبياتًا على مثل البلاغ . فقال من ساعته :

أى عيش يكون من عيـ
ش كفاف قوت بقدر البلاغ
صاحب البغى ليس يسلم منه
وعلى نفسه بغى كل باغى

. . . إلى آخر الأبيات (١) » . وابن مناذر فى مكة يقول أن أشعر أهل الإسلام بين الفحول جرير وبين المحدثين هذا الخبيث الذى يتناول الشعر من كمه ، ويعنى به أبا العتاهية . كلاهما إذا شاء هزل بشعره وإذا شاء جد . وليس هذا الأمر وقفا على أبى العتاهية ، فهو فى سباق سرعة مع أبى نواس (٢) . وأبو النضير الشاعر يقول :

« أنشدت بشارًا قصيدة لى . فقال لى : أيجيئك شعرك هذا كلما شئت ، أم هذا شيء يجيئك فى الفينة بعد الفينة إذا تعمّلت له؟ فقلت بل هذا شعر يجيئنى كلما أردته . فقال لى : قل فإنك

---

(١) نفسه ص ٤٠ .

(٢) نفسه ص ٨٤ .

شاعر . فقلت له : لعلك حابيتنى أبا معاذ وتحملت لى . فقال : أنت أبقاك الله أهون على من ذلك (١) » . وهذا يعنى أن تدفق الشاعر واستخراج الشعر من كمه هو أيضا مذهب بشار ومعه هذا أبو النضير . ويكاد السيد الحميرى ينال شهرة أبى العتاهية ، وقد وصف على لسان إسحق الموصلى نقلاً عن العتبى : « ليس فى عصرنا هذا أحسن مذهبًا فى شعره ، ولا أنقى ألفاظا من السيد ، ثم إنهم سألوا السيد كثيرًا نفس السؤال الذى وجه إلى أبى العتاهية ، مالك لا تستعمل فى شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء؟ قال : لأنْ أقول شعرًا قريبًا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئًا منمقًا تضل فيه الأوهام » (٢) . ويحكى أن السيد كان يأتى الأعمش أحد العلماء الأجلاء فيكتب عنه فضائل على ، ويخرج من عنده ويقول فى تلك المعانى شعرًا . فخرج ذات يوم من عند بعض أمراء الكوفة وقد حمله على فرس وخلع عليه ، فوقف بالكناسة ثم قال : « يا معشر الكوفيين من جاءنى منكم بفضيلة لعلى بن أبى طالب لم أقل فيها شعرًا أعطيته فرسى هذا وما علىَّ (يقصد الثياب المخلوعة عليه) . فجعلوا يحدثونه وينشدهم ، حتى أتاه رجل منهم وقال : إن أمير المؤمنين على بن أبى طالب - رضى الله تعالى عنه - عزم على الركوب ، فلبس ثيابه ، وأراد لبس الخف فلبس أحد خفيه ، ثم

---

(١) نفسه جـ ٣ ص ١٨١ .

(٢) نفسه جـ ٧ ص ٢٤٨ .

أهوى إلى الآخر ليأخذه ، فانقض عقاب من السماء ، فحلق به ثم ألقاه ، فسقط منه أسود ، فانساب ودخل جحرًا ، فلبس على - رضى الله عنه - الخف . . . ففكر هنيهة ثم قال (١) :

(١) ألا يا قوم للعجب العجاب
لخف أبى الحسين وللحباب
(٢) أتى خُفًّا له وانساب فيه
لينبش رجله منه بناب
(٣) فحلق من السماء له عقاب
من العقبان أو شبه العقاب
(٤) فطار به فحلق ثم أهوى
به للأرض من دون السحاب
(٥) إلى جحر له فانساب فيه
بعيد القعر لم يرتج بباب
(٦) كريه الوجه أسود ذو بصيص
حديد الناب أزرق ذو لعاب
(٧) ودوفع عن أبى حسن على
نقيع سمامه بعد انسياب

---

(١) نفسه جـ ١ ص ٢٥٦ - ٢٥٧ ، وأسلوب السيد يفرض عليه لغة سردية قريبة عهد بالنثر . وهو مضطر لاستخدام أسلوب التضمين والتغصين الخاص بنظم الموشحات ، لضبط الوزن (راجع الفصل الأول والأخير) .

فالسيد الحميرى يقف فى ساحة ويسمع من الناس أخبارًا ، يحولها من نثريتها إلى شىء من الانتظام ، فتصير شعرًا يخرجه من كمه مثل الحواة .

ومقابل هذه الكثرة من الشعراء ، يظهر مسلم بن الوليد ، وقد دخل يوما على الأمير داوود بن يزيد بن حاتم المهلبى بمدح يعلم به تقدمه على غيره من الشعراء . فلما افتتح القصيدة وقال :

لا تدعُ بى الشوق إلى غير معمود
نهى النهى عن هوى البيض الرعاديد

استوى الأمير جالسًا وأطلق ، حتى أتى مسلم على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه إليه ثم قال : أهذا شعرك؟ قال : نعم أعز الله الأمير . قال فى كم قلته يا فتى؟ قال : فى أربعة أشهر . أبقاك الله . قال : لو قلته فى ثمانية أشهر لكنت محسنًا (١) » . وبين أبى العتاهية ومسلم يقف ابن مناذر وسطًا بين التدفق وبين التحكيك شهورًا . فابن مناذر - رغم قوله إن الشعر ليسهل عليه حتى لو شاء ألا تكلم إلا بشعر فعل - يدخل على الرشيد ، فيقول عنه أبو العتاهية ساخرًا : هذا ابن مناذر شاعر البصرة يقول قصيدة فى سنة ، وأنا أقول فى سنة مائتى قصيدة . فقال الرشيد : ما هذا الذى يحكيه عنك أبو العتاهية؟! فقال يا أمير

---

(١) نفسه جـ ١٩ ص ٤٤ .

المؤمنين لو كنت أقول كما يقول لقلت الكثير . فهو يقول :

ألا يا عتبة الساعهْ　　أموت الساعةَ الساعهْ

وأنا أقول :

إن عبد المجيد يوم تولى　　هد ركنًا ما كان بالمهدود

مادرى . . . إلى آخر الأبيات (١) . وفى لقاء بينه وبين أبى العتاهية ندرك أن أمر السنة من مزاح أبى العتاهية ، فابن مناذر فى الحقيقة أسرع من ذلك ولا ينافس مسلم بن الوليد فى شهوره الممتدة . إذ يسأل أبو العتاهية ابن مناذر : يا أبا عبد الله! كيف أنت فى الشعر؟ قال : أقول فى الليلة إذا سنح القول لى ، واتسعت القوافى عشرة أبيات إلى خمسة عشر . فقال أبو العتاهية : ولكننى لو شئت أن أقول فى الليلة ألف بيت لقلت . فقال ابن مناذر : أجل والله إذا أردت أن أقول مثل قولك :

ألا يا عتبة الساعهْ　　أموت الساعةَ الساعهْ

. . . ولكنى لا أعوِّد نفسى مثل هذا الكلام الساقط ، ولا أسمح لها به . فخجل أبو العتاهية وقام يجر رجله (٢) .

إننا أمام ثلاثة طرق لنظم الشعر (٣) :

---

(١) الأغانى جـ ١٨ ص ٢٠٨ .

(٢) نفسه جـ ١٨ ص ١٧٣ .

(٣) يقسم صاحب منهاج البلغاء الشعراء إلى قسمين : مرتجل (القسم الأول عندنا) ومروِّى (القسم الثانى عندنا) . وهو يقسم المرتجل إلى أربعة : «فأقاويل البديهة أربعة أنماط :
=

١ – الطريقة الأولى على رأسها أبو العتاهية وهى التدفق الفورى الارتجالى للشعر .

٢ – الطريقة الثانية ويمثلها ابن مناذر وهى التدفق الارتجالى مع شيء من المعاناة .

٣ – الطريقة الثالثة لا شك فى اعتمادها على الكتابة ، أو حافظة الشاعر ورواته تحل محل المسوَّدة التى يتم تبييضها بتكرار التلاوة وإدخال التعديلات ، ولا بأس من المزج بين الطريقتين ولا سيما إننا نعرف أن مسلم بن الوليد يحتفظ بعدد من الرواة (١) ، كما أنه لديه كراريس لشعره نعرف أنه لما تنسك وامتنع عن الشعر ألقى بها بين أيدى رواته فى النهر فقل شعره بين

= ١- قول مستقص مقترن .
٢- ومستقص غير مقترن .
٣- ومقترن غير مستقص .
٤- وغير مستقص ولا مقترن .

ويقصد بالاستقصاء استنفاد التفاصيل فى المعنى ، أما الاقتران فهو أن تكون صفات الشيء المقول فيه لائقة . أما المروّى فينقسم إلى ثلاثة أقسام :
١- المستقصى المقترن .
٢- والمقترن غير المستقصى .
٣- المستقصى غير المقترن .

وهو يفضل النوع الأول فى الحالتين ، على أن هذا النوع عند المرتجل فيتسامح فى كثير مما يتأنق فيه المروى ، ويقبل كثيرًا مما لا يقبله ، وتقسيمه ينتهى إلى ما انتهينا إليه ، حازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٣ .

(١) نفسه جـ ١٨ ص ٥٢ .

الناس (١) . وعملية تدوين الشاعر لشعره ، قد تكشف لنا عن تعب الشعراء أمام مطالب الممدوحين وتحايلهم فى مواجهتها . فقد دخل أحدهم على سلم الخاسر ، وإذا بين يديه قراطيس فيها أشعار يرثى ببعضها أم جعفر ، وببعضها جارية غير مسماة ، وببعضها أقوامًا لم يموتوا ، وأم جعفر يومئذ باقية ، فقلت له : ويحك! ما هذا؟ فقال : تحدث الحوادث فيطالبوننا أن نقول غير الجيد ، فنعد لهم هذا قبل كونه ، فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديمًا ، على أنه قيل فى الوقت (٢) . ولدينا حالات كان يرتج فيها على أبى العتاهية ، فيعترف بإرسال المدائح مكتوبة ، ولا شك أن التدوين فى حد ذاته مراجعة وإبطاء للسرعة . وفى هذه الأبيات يحدثنا أبو العتاهية باعترافه :

---

(١) نفسه ص ٤٥ .

(٢) وقد يلجأ الشاعر لدفاتره لقلب قصيدة قديمة من ممدوح إلى آخر ، ويحكى صاحب الأغانى : « وفد عمارة على المتوكل ، فعمل فيه شعرًا ، فلم يأت بشىء ولم يقارب ، وكان عمارة قد اختل وانقطع فى آخر عمره ، فصار إلى إبراهيم بن سعدان المؤدب ، وكان قد روى عنه شعره القديم كله ، فقال له : أحب أن تخرج إلى أشعارى كلها لأنقل ألفاظها إلى مدح الخليفة ، فقال : لا والله أو تقاسمنى جائزتك ، فحلف له على ذلك ، فأخرج إليه شعره ، وقلب قصيدة إلى المتوكل ، وأخذ بها منه عشرة آلاف درهم ، وأعطى إبراهيم بن سعدان نصفها . . . (الأغانى ج ٢٤ ص ٢٥٧ - ٢٥٨) .

وشبيه ذلك ما يرويه أحمد بن كامل ، قال : كان دعبل ينشدنى كثيرًا هجاء له ، فأقول له : فيمن هذا؟ فيقول ما استحقه أحد بعينه بعد ، وليس له صاحب ، فإذا وَجَدَ على رجل جعل ذلك الشعر فيه ، وذكر اسمه فى الشعر (الأغانى ج ٢ ص ١٢٩) .

... ...

قد كان ما شاهدت من إفحامى
وإذا حصرت فليس ذاك بمبطل
ما قد مضى من حرمتى وذمامى
ولطالما وفدت إليك مدائحى
مخطوطة ، فليأت كل ملام
أيام لى لسن ورقة جدة
والمرء قد يبلى مع الأيام (١)

أى أننا يمكننا القول أن المتدفقين قد يكونون أحيانا مرددين لنص كتبوه وحفظوه ، لكنهم فى معظم الأحيان يتدفق الشعر من ذاكراتهم ، وأن المحككين يكتبون لكنهم يمزجون الكتابة بقليل من الارتجال ، وبين الفريقين من يرتجل ويصلح ما ارتجل إصلاحًا هينا لا يستغرق أكثر من ليلة .

فكيف يتم الأمر للفرق الثلاثة جميعًا؟ هذا السؤال قد تشد إجابته موضوعًا شائكًا لا مجال للاتساع فيه هنا ، لكن لا بأس من إثارته لأهميته الكبرى فى فهم الشعر العربى ، ولأهمية هذا الشعر فى فهم ذلك الموضوع المفتاح - على تعقيده لتفسير التاريخ العربى الإسلامى . ذلك هو نمط الثقافة العربية باعتباره تجليًا خارجيًا لنمط عقلى محدد الخصائص .

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٥ .

إن أول خصائص الثقافة العربية هى الشفهية ، وقد بدأت هذه الخصيصة مع العصر الجاهلى بعد انهيار حضارة اليمن وتحول الحضر فيها إلى بدو جائلين فى اتجاه الشمال ، وتلاشت أهمية الكتابة والقراءة وصار الشعر أهم عناصر تخليد المآثر والانتصارات والعادات والتقاليد والقيم . ثم يجىء الإسلام ، ويحرم الرسول كتابة الأحاديث ، فلا يكتب إلا القرآن ، وكانت كتابة القرآن لا تعنى نشره ، بل حفظه حتى لا يختلف حول آياته كما بدأ ذلك فى الظهور بعد انتقال الرسول إلى الرفيق الأعلى ، وعدد كبير من القراء أصحابه فى حرب الردة والفتوح . ورغم تشجيع الإسلام على محو الأمية إلا أن الناس لم تجد كبير فائدة فى ذلك ، فالقرآن والحديث يصلان إليهم عن طريق السماع ، ولم يكن علم غيرهما عند العرب إلا علم الشعر ، وهم قد تمرسوا فى روايته ونقله سماعًا جيلاً بعد جيل . وفى أوائل القرن الثانى يتنبه العرب إلى عجز الذاكرة فى الاحتفاظ بالعلم كله ، فبدأ تدوين الحديث ، وانبثقت علوم اللغة للإعانة فى محو الأمية لينشأ علماء لا يخطئون ما يدونون ، ويحسنون نقل علوم الإسلام والعرب للمسلمين الجدد من أبناء العجم . وكان التدوين فى فلسفته يهدف إلى معاونة الذاكرة لا الحلول محلها ، وظلت الذاكرة مرجعًا حاسمًا للعلوم المدونة ، وبالتالى ظلت الثقافة العربية إلى اليوم - ورغم ظهور الكمبيوتر - شفهية ،

تعتمد على التلقين وتمجد من شأن الذاكرة ، وإن أدى التعليم الحديث المستورد من أوربا إلى كسر شوكة الشفوية قليلاً ، لكننا نعجز حتى الآن أن نوقف خطرها على أنظمة التعليم ، حيث تفرض أسلوب التلقين والاستظهار والنمطية وخنق الإبداع على المدرسة والجامعة ، بجانب أنها تحرم الناس من أى حماس نحو التخلى عن الأمية .

والشفهية نظام حياة يتجاوز اللغة إلى السلوك ، فتتحدد باقى خصائص ثقافتنا مثل الارتجال فى كل شىء وسيادة البطريركية ، ما دام المرجع دائمًا أحد الرواة وليس الكتاب أو العقل ، ونحن هنا نتكلم عن بطريركية ثقافية تدفع الجميع إلى المحاكاة ، وتبؤر فروع الثقافة حول أفراد ، وكما يقولون تجعل منا « بلد المغنى الوحيد » فى كل مجال ، وأخيرًا ما دامت الثقافة تعتمد على الذاكرة والذاكرة محفور فيها الماضى فإن الوراثة والماضى يسيطران على الحاضر والمستقبل .

وهكذا لا نتوقع من الشعراء المحدثين إحداث ثورة فى الشعر ، كما لا نتوقع منهم خروجًا على النظام الثقافى المهيمن فى جملته وإطاره ، وإنما نتوقع منهم خروجًا على بعض العناصر التكوينية لهذا النظام خروجًا فى حدود إمكانيات هذا النظام ، فيعيد النظام تشكيل نفسه فى صورته السابقة ، مضافًا إليه ذلك الخروج كعنصر أصيل ثابت .

من هنا يمكننا البدء فى إجابة السؤال السابق . إن الشعر الشفوى يتشكل من مخزون موروث من الصيغ اللغوية الجاهزة(١) ، وهذا المخزون يفقد تدريجيًا الصيغ التى لا تثبت قيمتها فى عملية التشكيل الشعرى ، حتى يميل إلى الثبات وتطبيق نظرية بارى وجورج حول الشعر العربى الجاهلى ، أثبت صحة تلك النظرية وإمكانية انطباقها على الشعر العربى الشفوى(٢) . وهذا يفسر تعدد الروايات للنص الواحد ونسبة النص الواحد لأكثر من شاعر وكثرة ما أطلق عليه السرقات الشعرية ، كما يفسر الثبات النسبى لشكل القصيدة العمودى ، فالشاعر الشفوى يحتاج لنموذج يصب بداخله صيغه ، وأخيرا يفسر ضياع شطر عظيم من التراث الشعرى . ولا يمكن أن نفصل الشعر الأموى أو قل شعر المائة الأولى فى هذا عن الشعر الجاهلى فهو امتداد له . وتزداد تكرارية الصيغ

---

(١) يشير صاحب المنهاج إلى المخزون الصيغى بعبارة « حفظ اللغة » ، المنهاج ص ٢١٤ . ثم يثير هذه القضية بشكل مفصل ، ويكاد يقع على تفصيلات نظرية « بارى وجورج » التى سنشير إليها بعد قليل ، وتحل عنده محل « الصيغة الجاهزة » العبارة التى تتأتى للشاعر » ، أو « العبارة فقط أو الصيغة » . ويثير العقبات التى تواجه تدفق الشاعر بالصيغ ، ويسميها مخاطر ويرجع بعضها إلى الشاعر وبعضها إلى الشعر (المراد نظمه) ، المنهاج ص ٢٠٦ - ٢١٣ . ويورد قصة أبى العتاهية مع ابن مناذر التى انتهينا من حكايتها ولكن برواية أخرى ، فبدلاً من الرشيد كان المأمون وبدلاً من ابن مناذر « شاعر جاء مع المأمون من خرسان » وبدلاً من نظم ألف بيت فى الليلة « خمسمائة » .

(٢) جيمس مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى "(ترجمة : د . فضل ابن رمضان العمارى) ، دار الأصالة للثقافة ، الرياض ١٩٨٧ ، راجع : ص ٥ - ٢٩ .

عند شعراء الغزل العذرى بشكل لافت للنظر ، مما يجعل دراسة هذا الشعر مفتاحا لدراسة التشكيل الصيغى للشعر الجاهلى نفسه .

ويمكننا بإضافة المائة الأولى من العصر الإسلامى إلى المائة وخمسين المقترحة لامتداد العصر الجاهلى ، يمكننا القول بأن المخزون الصيغى ظل فاعلاً بنسبة عالية من الثبات مائتين وخمسين عامًا ، وذلك حتى ظهور الشعراء المحدثين .

ولا يمكن أن ننكر انبثاق صيغ جديدة عبر هذه السنين الممتدة كما زعمنا سقوط بعض الصيغ ، ولكن نسبة السقوط والإضافة محدودة وغير ظاهرة الأثر ، وفى كثير من الأحيان يكون الأمر خادعًا ، فلا سقوط ولا إضافة وإنما عملية تعديل ماكرة ، لأن الصيغة الجاهزة أحيانًا ما تكون مجرد قالب توليدى بنيوى عميق ، يتسع لمختلف الموضوعات والمناسبات وأسماء الأعلام المستجدة والأوزان .

وتتجلى قضية التشكيل الصيغى فى أوجها داخل النقائض والمعارضات . وقد تتكرر بنفس ألفاظها أو بنفس قالبها التوليدى . ولعل أشهر تكرار صيغى قديم لم يلفت نظر النقاد على غرابته (١) هو البيت المشهور فى معلقة امرئ القيس :

---

(١) أظن أن «البيتِ الذى يتضمن صيغة مركبة» قد تكرر بحذافيره كثيرًا ، لكن النقاد لا يتنبهون إليه إما لأنه انتسب لأشعار ضاعت لكن بقيت صيغها فى المخزون =

وقوفًا بها صحبى علىّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

ويتكرر عند طرفة مستبدلا بكلمة «تجمل» كلمة «تجلد(١)» لتوافق قافيته الدالية بعكس القافية اللامية عند امرئ القيس . وفى رأيى أننا أمام أربع صيغ اجتمعت عند الشاعرين (وقوفا بها صحبى/ على مطيهم/ يقولون/ لا تهلك أسى وتجمل) . لقد أصلح كلاهما من آخر كلمة فى الصيغة الأخيرة فى عفوية تحاول إبقاء رنين الكلمة بالاحتفاظ بالتاء والجيم بل واللام . قد تكون الأمور بهذا الوضوح وقد تكون أقل وضوحًا ، فلو عدنا إلى مقطوعة السيد الحميرى (ص ٢١٨ - ٢١٩ ، هذا البحث) للصيغ الأخيرة الواردة فى آخر كل بيت

= الصيغى ، وإما لاتجاه المؤرخين إلى التشاجر حول نسبة البيت - إذا تكرر عادة - إلى أكثر من شاعر ، دون الوعى بأن البيت ينتسب لكل من سقط له فى مخزون صيغه ، وهذه واقعة تثبت الفكرة : مدح موسى شهوات «أبا بكر بن عبدالعزيز بن مروان» بقصيدة أحسن فيها وأجاد وقال فيها :

(وكذلك الزمان يذهب بالناس وتبقى الديار والآثار) فقام الأحوص ودخل منزله ، وقال قصيدة مدح فيها أبا بكر بن عبد العزيز أيضا ، وأتى فيها بهذا البيت بعينه وخرج فأنشدها . فقال موسى شهوات : ما رأيت يا أحوص مثلك! قلت قصيدة مدحت فيها الأمير فسرقت أجود بيت فيها وجعلته فى قصيدتك ، فقال الأحوص ليس الأمر كما ذكرت ، ولا البيت لى ولا لك ، هو لـ (لبيد) سرقناه جميعًا منه . . . فسكت موسى شهوات فلم يحر جوابا كأنما ألقمه حجرا . (الأغانى جـ ٩ ص ١٣٣) فموسى اعتقد أنه صاحب البيت ، وهذا حق ، أما الأحوص وقد سمع نسبته إلى لبيد فأحب أن يثبت لصوصية موسى ، وهذا لعدم فهمهم للأمر ، فلا شك أن لبيدا نفسه قد أخرجه من مخزون صيغ الفضل فيها لتراث طويل لشعراء سبقوه .

(١) يشير صاحب منهاج البلغاء إلى وسائل تعديل الصيغ ، المنهاج ص ٢١١ .

من الأبيات الخمسة الأخيرة وجدناها متساوية بشكل ما ، فهى (أو شبه العقاب/ من دون السحاب/ لم يرتج بباب/ ذو لعاب / بعد انسياب) . إن التساوى هنا عروضى كمى ظاهرًا ، ولكنه فى الحقيقة تساو يقوم على قطع نبرية ، ويكشف عن ذلك البيت الأول والثانى والسادس ، فالشطرة الثانية من البيت الأول تقرأ هكذا :

لخف أبى الحسى/ نو للحباب
لينبش رجل/ همنهبناب
حديد النار أز/ رق ذو لعاب

لكن تنطق الصيغ الثلاثة هكذا :

نيوا للحباب
هو منهو بناب
راقاذو لعاب

إن النطق يشبع فى أول الصيغة ويخطف فى آخرها فى اتصال يقوم على النبر من ناحية والتساوى الكمى فى طول المقاطع وعددها إلى حد كبير .

وإذا عدنا إلى نفس المقطوعة نلاحظ ظهور صيغة واحدة مرتين بنفس الألفاظ تقريبًا فى البيتين الثانى والخامس (وانساب فيه/ فانساب فيه) ، وكل منهما تأتى فى نهاية الشطرات الأُوَل فى الأبيات كلها .

ويمكن تطبيق ما ورد فى الشطرات الأُوَل فيما يتعلق بالصيغ

الواردة فى آخرها ، على كل الصيغ الأخيرة فى الشطرات الثوانى من هذه المقطوعة .

ويتم الأمر بطريقة سردية تقوم على مرحلتين : المرحلة الثوانى : انتقاء صيغ ممتدة ثم تقسيمها إلى قطع نبرية ، تحور الصيغ الممتدة نفسها لموافقتها ، ونضرب لذلك مثلا من البيت الخامس :

إلى جحر له/ فانساب فيه/ بعيد القمر/ لم يرتج بباب

فنحن أمام جملة واحدة مركبة تبدأ من البيت السابق (الرابع) لتصير هكذا : (أهوى به/ إلى جحر له/ فانساب فيه/ بعيد القعر/ لم يرتج بباب) ، وهذه الجملة مختلفة للفصل بين الموصوف وصفته بجملة معطوفة على جملة أخرى ، وترتيبها الدقيق هو (فأهوى به/ إلى جحر له/ بعيد القعر/ لم يرتج بباب/ فانساب فيه) ، ثم أعيد ترتيب هذه الجملة وتوزيعها على بيتين كما وردت فى الشعر طبقًا لتلك القوالب النبرية الخفية التى يتوارثها الشاعر مع مخزون صيغه ، وتعد هذه القوالب النبرية نوعًا من الصيغ التى يمكن أن نسميها الصيغ العروضية . وهى صيغ تذكرنا بمغزى « ذاك النجاح » بدلاً من « فالنجاح » .

وسواء كانت الصيغ واضحة أو خفية كما رأينا ، فإن الشعراء المحدثين قد خالفوا سالفيهم فى أن السلف كان مخزونهم يؤخذ

من الشعر ، بمعنى أن محفوظهم الشعرى ، كان يستقر فى عقولهم مفككًا إلى صيغ يعاد تركيبها فى حالة استظهار المحفوظ وتلاوته أو إنشاده ، ويعاد ترتيبها وانتقاؤها فى حال نظم شعر جديد . ويصاحب هذا الترتيب والانتقاء قدر من التهذيب لتتفق مع عروض النظم الجديد وقوافيه .

وعند الانتهاء من النظم تستقر الأشعار مفككة فى ذهن الراوى أو الشاعر حتى يعود مرة أخرى لإنشادها . وخلال ذلك تتعرض بعض الصيغ أو أجزاء منها للتلف ، بالسقوط فى قعر الذاكرة أى النسيان أو بالاختلاط بصيغة شبيهة فى نص آخر ، ومن ثم نتوقع صياغة جديدة عند كل إنشاد . وهذا بالضبط ما نراه فيما يرويه أحمد بن طاهر . قال : « زعم أبو دعامة أن عطاء الملط أخبره ، أنه أتى بشارا فقال له : يا أبا معاذ أنشدك شعرًا حسنًا؟ فقال : ما أسرنى بذلك ، فأنشده :

أعاذلتىَّ اليوم ويلكما مهلاً
فما جزعًا الآن أبكى ولا جهلاً

فلما فرغ منها قال له بشار : أحدث ، ثم أنشده على رويها ووزنها :

لقد كاد ما أخفى من الوجد والهوى
يكون جوى بين الجوانح أو خبلا

(فلما فرغ) فاستحسنت القصيدة وقلت : يا أبا معاذ قد والله

أجدت وبالغت ، فلو تفضلت بأن تعيدها! فأعادها على خلاف ما أنشدنيها فى المرة الأولى ، فتوهمت أنه قالها فى تلك الساعة (١)» . والربط هنا للاختلاف بين الإنشادين مع ارتجال القصيدة الفورى فى غاية الأهمية من جمهور يعايش الارتجال ويفهم خصائصه ، وإن لم يملك تفسيرها . ومن المؤسف أنه لم يورد مواضع الاختلاف حتى نتابع حركة الصيغ فى التشكيل الثانى (التلاوة أو الإنشاد من جديد) للنص المرتجل فوريًا لأول مرة .

أما المحدثون فقد غامروا فيما رأينا فى الصفحات السابقة بالانقلاب ضد المخزون الصيغى الشعرى والانقضاض على المخزون الصيغى للهجة الساخنة أو لهجة التعامل اليومى . وبالطبع كان تعاملهم معها على سبيل الانتقاء . ولا شك أنهم أضافوا إليها قدرًا طيبًا من المخزون الشعرى الموروث ، أيضًا فى عملية انتقاء تتخير الصيغ التى تتقارب فى تراكيبها وتتفق فى ألفاظها مع لغة الكلام فى عصرهم .

وكما يشترط حفظ أكبر قدر من الأشعار حتى تتمكن ملكة الشعر من تكوين مخزون الصيغ الشعرية (٢) واستخدامه ، فإن هذا الشرط فيما يبدو قد التزم الشاعر المحدث به ، فأقبل على

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٢٦ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٧٨ - ٥٧٩ .

حفظ كلام المخنثين والعامة والظرفاء والمجان بجانب الأمثال والوحدات اللغوية المركبة (التعبيرات الاصطلاحية) ، بل وأظن أن الأشعار والأغانى الشعبية يمكن أيضًا أن تشكل جزءا من حافظة الشاعر المحدث ، فقد ورد أن إبراهيم الموصلى ، وهو شاعر محدث إلى جانب مكانته فى الغناء ، كان إذا سكر كثيرًا ما يغنى على سبيل الولع :

أناجت من طرق مَوْصل
أحمل قلل خمريًا
من شارب الملوك فلا
بدّ من سُكريًا (١)

وأبو الشمقمق يركب هجاء لبشار داخل ما أظنه أغنية شعبية :

هللينه هللينه
طعن قثاة لتينه
إن بشار بن برد
تيس أعمى فى سفينه (٢)

لكن كيف يمكن أن نتصور أن ما يحفظه الشاعر المحدث من مخزون للصيغ العامية قد تميز إلى حد ما عن لهجته العامية

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ١٥٧ .

(٢) الأغانى جـ ٣ ص ١٩٥ .

ذاتها وصار مخزونًا لصيغ أفردها للشعر ، ودرب نفسه عليها كى تعينه على الارتجال؟ إن بشارًا قد يجيب على هذا السؤال .

يحكى عن المدائنى قال : لما قال حماد عجرد فى بشار :

ويا أقبح من قرد   إذا ما عمى القرد

قال بشار : « لا إله إلا الله - والله - كنت أخاف أن يأتى به ، والله لقد وقع لى هذا البيت من عشرين سنة ، فما نطقت به خوفا من أن يسمع فأهجى به ، حتى وقع عليه النبطى ابن الزانية »(١) . إن تفسير ما يقوله بشار يحمل معنيين مهمين : الأول ينبع من ظهور القرد والقرداتية فى حياة بغداد ، كما يتكرر فى مواضع مختلفة من كتاب الأغانى وأشعاره ، ولابد أن قد استعمل الناس عبارة أشبه « ويا أقبح من قرد إذا رقص القرد » ، ولا زلنا حتى الآن نشبه القبيح بالقرد . أما المعنى الثانى فهو أن بشارًا التقط العبارة وحولها إلى بيت شعرى يصلح لأى غرض عند استبداله بلفظة من العبارة لفظة أخرى تصلح لغرض الشاعر ، أى أن الصيغ العامية تخضع لتهذيب وإعداد من الشاعر فى عملية تشكيل مخزون صيغه المحدثة ، حتى وإن لم يستعمل تلك الصيغ كما فعل بشار مع هذا البيت خشية أن ينقلب سلاحًا ضده لوعيه بدمامته .

ويمكن أن نختبر لغة الحياة اليومية فى شعر هؤلاء الشعراء المحدثين مقارنة بلهجتنا المصرية اليوم ، لنرى كيفية استعمال

---

(١) الأغانى جـ ١٤ ص ١٣٣ .

مخزون صيغي جديد غير محدود . وقد اتضح هذا الاستعمال في الهجاء حيث تبرز اللغة السرية التي لا زالت تعيش حتى اليوم . وسنحاول بقدر الإمكان تجنب هذه اللغة إلا بالقدر الذي يخدم هذا العمل ؛ بسبب استنكاف القارئ لها اليوم متخلفًا عن القارئ القديم بمراحل تثير الدهشة . لنقرأ معًا بعض هجاء أبي العتاهية لوالبة بن الحباب :

نطقت بنو أسد ولم تجهر
وتكلمت خفْيًا ولم تظهر
وأما ورب البيت لو نطقتْ
لتركتها وصاحبها أغبر
أيروم شتمي منهم رجل
في وجهه عبر لمن فكر
وابن الحباب صليبة زعموا
ومن المحال صليبة أشقر
ما بال مَنْ آباؤه عرب الـ
ألوان يحسب من بني قيصر
أترون أهل البدو قد مسخوا
شقرا أم هذا من المنكر (١)

إننا أمام لغة نثرية شبه عامية ، بل هي عامية مفصحة ولا

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ١٠٣ .

نكاد نجد صيغة من الشعر الموروث سوى (أيروم شتمى) وهى نسخة معدلة من (أيريد شتمى) . ولو تأمل القارئ عبارة (لتركتها وصاحبها أغبر) لظن إنسانًا معاصرًا يتشاجر مع زوجته! .

وفى هجاء آخر له يقول :

أوالب أنت فى العرب   كمثل الشيص فى الرطب
هلم إلى الموالى الصيـ   د فى سعة وفى رحب
فأنت بنا لعمر اللـ   ه أشبه منك بالعرب
غضبت عليك ثم رأيـ   ت وجهك فانجلى غضبى
لما ذكرتنى من لون أجـ   دادى ولون أبى
فقل ما شئت أقبَلْه   وإن أطنبت فى الكذب
لقد أخبرت عنك وعن   أبيك الخالص العربى
فقال العارفون به   مصاص غير مؤتشب
أتانا من بلاد الرو   م متجرًا على قتب
خفيف الحاذ كالصمصا   م أطلس غير ذى نشب
أوالب ما دهاك وأنـ   ت فى الأعراب ذو نسب
أراك ولدت بالمريـ   خ يا ابن سبائك الذهب
فجئت أقيشر الخديـ   ن أزرق عارم الذنب
لقد أخطأت فى شتمى   فخبرنى : ألم أصب؟ (١)

---

(١) نفسه جـ ١٨ ص ١٠٢ - ١٠٣ .

إن زحف الصيغ العامية التى يمكن استخراجها بسهولة غير محدودة فى هذا النص (مثل الشيص فى الرطب/ هلم إلى .../ فى سعة وفى رحب/ غضبت عليك/ لما ذكرتنى من .../ فقل ما شئت أقبله/ وإن أطنبت فى الكذب/ ... أخبرت عنك وعن أبيك .../ لقد أخطأت فى شتمى) .

ولنشهد الأمر نفسه فى هذا النص القصير :

أشبهك المسك وأشبهته قائمة فى لونه قاعدة
لا شك إذ لونكما واحد
أنكما من طينة واحدة (١)

إننا بشهادة اللهجة العامية المعاصرة نجد أن هذه الصيغ لازالت متداولة بين الناس بكثرة (قائمة قاعدة/ لونكما واحد/ من طينة واحدة) . ولننظر إلى هذين البيتين المرتجلين حين أمر المتوكل أحدهم بهجاء الشاعر مروان بن أبى حفصة ، لثقل دمه فى بيت شعر قاله ، فأجبر هذا على الهجاء ولم يكن يريده فقال (٢) :

زاد البرد يومين فقال الناس ما القصة ؟
فقلنا : أنشدونا شعـ ـر مروان بن أبى حفصة !

---

(١) الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق د . زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، جـ ١ ص ٢٤٢ .

(٢) الأغانى جـ ٣ ص ٢٠٩ .

إننا أمام سرد نثرى لحديث يومى بلهجة العامة ، ومع ذلك فالنص لا يخلو من الشاعرية . كيف؟ .

إن استعمال مخزون الصيغ العامية فى الشعر يخضع لمجموعة من الشروط حتى تصبح كلمة استعمال مرادفة لكلمة انتقاء ، وليس معنى الانتقاء هو تصور أن بعض الصيغ شاعرى وبعضها غير شاعرى ، وإنما هو الانتقاء الذى يختار الصيغة المناسبة للسياق الشعرى ، وهو ما أطلق عليه بشار : « لكل صيغة وجه وموضع (١) » ، ومعنى هذا أن أول شروط الانتقاء هو مراعاة الوجه والموضع .

ويمكن أن نفهم ذاك مما يروى عن وقوع شر بين إسحق الملحن المغنى وابن البواب الشاعر ، فقال ابن البواب شعرًا دميمًا رديئًا ، ونسبه إلى إسحق ، وأشاعه ليعيره به ، وهو غزل فى عنان الجارية المشهورة بسرعة البديهة فى ارتجال الشعر ومطارحة الشعراء (٢) :

إنما أنت يا عنان سراج
زيته الظرف والفتيلة عقل
قاده للشقاء منى فؤادى
رجْلُ حب لكم ، وللحب رجْلُ

---

(١) هذا البحث ص ٢٠٠ .

(٢) الأغانى جـ ٢٣ ص ٣٩ .

هضم اليوم حبكم كل حب
في فؤادي فصار حبك فُجْلُ
أنت ريحانة وراح ولكن
كل أنثى سواك خلّ وبقْلُ

إن ابن البواب أراد أن يضع إسحاق موضع سخرية مجتمع المتلقين الذى تقبل الشعر المحدث لأنه أجاد اختيار الوجه والموضع لما يأخذ من العامية ، فإذا وجد شاعرا راوية ، وموسيقيا مغنيًا مثل إسحق يسيء فى هذا الاختيار ، فيصف الحب بأنه مثل الفجل فى قدرته على الهضم ، وأن هذا الحب له رجل ، وأن كل أنثى خلا محبوبته خل وبقل ، مما قد يجعلنا نتصور أن المحبوبة وهى « ريحانة وراح » ليست أكثر من لحم وسمن كنى عنهما بالريحانة والراح! شعر ذميم ردىء كما أراد له ابن البواب أن يكون . ومثل هذا ما يرويه الحسين بن الضحاك ، قال : كان يألفنا إنسان من جند الشام ، عجيب الخلقة والزى والشكل غليظ جلف جاف ، فكنت أحتمل ذلك كله ويكون حظى التعجب به ، وكان يأتينى بكتب من عشيقة له ، ما رأيت كتبًا أحلى منها . . . ويسألنى أن أجيب عنها ، فأجهد نفسى فى الجوابات . . . على علمى بأن الشامى بجهله لا يميز بين الخطأ والصواب . . . فلما طال ذلك عليَّ حسدته وتنبهت إلى إفساد حاله عندها ، فسألته عن اسمها فقال : « بصبص » . فكتبت إليها عنه فى جواب كتاب منها جاءنى به :

أرقصنى حبك يا بصبص والحب يا سيدتى يرقص
أرمصت أجفانى بطول البكا فما لأجفانك لا ترمص
وابأبى وجهك ذاك الذى كأنه من حسنه عصعص

فغضبت الجارية على الشامى وعرضته لفضيحة ضحك عليه بسببها الصبيان والكبار! (١) فهذا شعر ذميم ردىء أشبه بعبث الصبيان ، ويخلو من وجه وموضع « ربابة ربة البيت » أو مجون ابن مناذر فى قوله :

ألا يا قمر المسجد/هل عندك تنويل
شفائى منك - إن/ نولتنى - شم وتقبيل
سلا كل فؤاد و/ فؤادى بك مشغول
لقد حملت من حبّيـ/ ـك ما لا يحمل الفيل (٢)

إن الشاعر هنا يتظرف تظرفًا مقبولاً ، فهو يكاد يسخر من الشعراء الغزليين من جهة فى مبالغتهم المكرورة ، ومن جهة أخرى فهو يداعب محبوبًا ماجنًا مثله ، بينهما لغة تقوم على الظرف ، وتحدى اللغة الشائعة التى قد توصم بالنفاق والتقليدية والبعد عن الواقع . إننا أمام « ربابة رب البيت » بأسلوب آخر فى وجه وموضع آخرين .

---

(١) الأغانى جـ ٧ ص ١٩٩ .

(٢) نفسه جـ ١٨ ص ١٩٣ .

فالشرط الأول إذن هو الوجه والموضع للصيغ العامية المنتقاة (أو المستعملة) ، والشرط الثانى هو الدقة فى التعبير ، وكأن الشعر لغة علمية ، ولا غرو فى ذلك فالكلمة « شعر » حملت ردحًا من الزمان مدلول كلمة علم اليوم (١) . ولنشاهد معًا ماذا عنوا بكلمة الدقة . قال السيد الحميرى عندما اجتمع مع الشاعر العبدى ، مادحًا عليًا بن أبى طالب :

إنى أدين بما دان الوصى به يوم الحريبة من قتل المحلينا
وبالذى دان يوم النهروان به وشاركت كفه كفى بصفينا

فقال له العبدى : أخطأت لو شاركت كفك كفه كنت مثله . ولكن قل : تابعت كفه كفى لتكون شريكًا ، فكان السيد بعد ذلك يقول : أنا أشعر الناس إلا العبدى (٢) . وفى حوار بين بشار ومروان بن أبى حفصة ، قال مروان لبشار لما أنشده هذا البيت :

وإذا قلت لها جودى لنا خرجت بالصمت من لا ونعم

جعلنى الله فداءك يا أبا معاذ! هلاّ قلت :

« خرست بالصمت » ، قال : إذًا أنا فى عقلك - فض الله فاك - أأتطير على من أحب بالخرس (٣)؟! وهذا كله يشبه ما أثير فى الصفحات السابقة حول كلمة « المرمريس » ، فيقصد بالدقة هنا

---

(١) راجع مادة شعر بلسان العرب .

(٢) الأغانى جـ ٧ ص ٢٧٣ .

(٣) الأغانى جـ ٣ ص ٢٠٢ .

ضرورة التدقيق على مستوى محور الاختيار الرأسى فى الخطاب الشعرى ، فاستيحاء العامية يعرض الشاعر المرتجل إلى سوء اختيار ألفاظه ، فلا تؤدى وظيفتها جيدًا على مستوى محور التماثل . وتزداد أهمية هذا الشرط ، إذا عرفنا أن المحدثين قد أحدثوا ثورة جزئية إلى حد كبير ، فلم يفارقوا البناء الصورى المنطقى لأشعارهم فى معظم الأحوال ، اللهم إلا فى لفتات عارضة نتيجة لاستيحائهم الواقع المعاش بدلاً من الاقتصار على استيحاء الشعر الموروث والمناسبة التى فرض عليهم القول فيها ، أى أن الشاعر المحدث أضاف إلى الموروث والمناسبة استيحاء الواقع المعاش ولا سيما الواقع اللغوى والاجتماعى .

ما دام الأمر كذلك فإن الجمهور المتلقى سيحاسب الشاعر على صحة المعنى من ناحية ، وعلى سبقه إلى هذا المعنى نائيًا بذلك عن مظنة السرقة (أى استيحاء التراث فحسب) من ناحية أخرى . ولنشهد هذا الحوار بين المأمون وأبى العتاهية . لقد دخل أبو العتاهية على المأمون ، فأنشده :

ما أحسن الدنيا وإقبالها
إذا أطاع الله من نالها
من لم يواس الناس من فضلها
عرّض للإدبار إقبالها

فقال له المأمون : ما أجود البيت الأول! فأما الثانى فما

صنعت فيه شيئا ، الدنيا تدبر عمن واسى منها أو ضنَّ بها ، وإنما يوجب السماحة بها الأجر ، والضنُّ بها الوزر . فقال : صدقت يا أمير المؤمنين ، أهل الفضل أولى بالفضل ، وأهل النقص أولى بالنقص . فقال المأمون : ادفع إليه عشرة آلاف درهم لاعترافه بالحق . فلما كان بعد أيام عاد فأنشده :

كم غافل أودى به الموت
لم يأخذ الأهبة للفوت
من لم تزل نعمته قبله
زلل عن النعمة بالموت

فقال له : أحسنت! الآن طيبت المعنى ، وأمر له بعشرين ألف درهم (١) . وكأن المأمون يتعامل مع الشعر تعامله مع الاجتهاد ، فمن أخطأ له أجر (عشرة آلاف درهم) ، ومن أصاب فله أجران (عشرون ألف درهم) . وهذا التدخل العقلانى المتطلب لصحة المعنى من طرف المتلقى والذى قد يلقى قبولا من الشاعر قد يقحم الدين إقحامًا فى القضية ، والدين براء من ذلك ولكنها المنطقية الصورية الدوجماتية ، التى تقف فى وجه الإبداع لعدم فهم العصر لطبيعة الشعر ، وأنه لا يتخذ الدين أو الأخلاق موضوعًا له ، وإن كان أخلاقيا بالضرورة ، وغير متعارض مع الدين من ثمّ . ويحكى لنا ابن أبى العتاهية شيئا من

---

(١) نفسه جـ ٤ ص ٥٣ .

ذلك ، فهو يقول : لما قال أبى فى عتبة :

كأن عتّابة من حسنها دمية قس فتنت قسها
يا رب لو أنسيتنيها بما فى جنة الفردوس لم أنسها

شنّع عليه منصور بن عمار بالزندقة ، قال : يتهاون بالجنة ، ويبتذل ذكرها فى شعره بمثل هذا التهاون . وشنع عليه أيضًا بقوله :

إن المليك رآك أحـ سن خلقه ورأى جمالك
فحذا بقدرة نفسه حور الجنان على مثالك

وقال أيصوّر الحور على مثال امرأة آدمية ، والله لا يحتاج لمثال! وأوقع له ذلك على ألسنة العامة؟ فلقى منهم بلاء (١) .

إن صحة المعنى تتضمن بجانب موافقته للمنطق الصورى عدم التعارض مع الدين والأخلاق ، بمفهوم ضيق ومنغلق لهما يستخدم العامة سلاحًا ، والاتهام بالزندقة سيفًا مصلتا ضد الفن وحريته . وقد لاقى الشعراء عنتًا من وراء ذلك دفع بعضهم حياته ثمنًا له . ونذكر هنا بشارًا والحرب التى شنها عليه علماء المعتزلة والفقهاء ، فقد قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار : ما شىء أدعى لأهل هذه المدينة إلى الفسق من أشعار هذا الأعمى ، وما زالا يعظانه ، وكان واصل بن عطاء يقول : إن من

---

(١) نفسه ص ٥١ .

أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد . فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وجوه كثيرة إلى المهدى ، وأنشد المهدى ما مدحه به ، نهاه عن ذكر النساء وقول التشبيب (١) . ومع ذلك ، فكانت هناك شعبية لهذا الشعر حتى تداولته نساء وشبان البصرة (٢) . وكذلك كان هناك من يرى شعر بشار ليس أبلغ فى هذه المعانى التى أنكرتها الفقهاء والمعتزلة من شعر كثير وجميل وعروة بن حزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة ، ولكن جنى على بشار أسلوبه الجديد المحدث الذى استوحى الواقع فوصل مراده إلى الأفهام التى تعجز عن فهم مراد أولئك العذريين (٣) .

أما عدم سبق المعنى ، فهو أمر تنافس فيه المحدثون (٤) ، وليس عدم سبق المعنى يعنى بالضرورة الإتيان بالشىء المعجب ، وإنما هو فقط التسابق فى اكتشاف معان لم يطرقها القدماء ، وهذا حبيب بن الجهم النميرى يحكى : حضرت

---

(١) نفسه جـ ٣ ص ١٨٢ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٣ .

(٤) حدثنا على بن عبد الله بن سعد قال : قال لى دعبل ، وقد أنشدته قصيدة بكر ابن خارجة فى عيس بن البراء النصرانى الحربى :

زناره فى خصرة معقود   كأنه من كبدى مقدود

فقال والله ما أعلمنى حسدت أحدا على شعر كما حسدت بكرا على قوله : كأنه من كبدى مقدود (الأغانى جـ ٢ ص ١٥١) . الحسد هنا على السبق .

الفضل بن الربيع منجزًا جائزتى وفرضى . فلم يدخل عليه أحد قبلى ، فإذا عون حاجبه قد جاء فقال : هذا أبو العتاهية يسلم عليك ، وقد قدم من مكة . فقال : أعفنى منه الساعة يشغلنى عن ركوبى . فخرج إليه عون فقال : إنه على الركوب إلى أمير المؤمنين . فأخرج من كمه نعلاً عليها شراك (سير النعل على ظهر القدم) ، فقال : قل له : إن أبا العتاهية أهداها إليك ، جعلت فداءك! قال : فدخل بها ، فقال ما هذه؟ فقال : نعل وعلى شراكها مكتوب كتاب . فقال : يا حبيب! اقرأ ما عليها فقرأته فإذا هو :

نعل بعثت بها ليلبسها قرم بها يمشى إلى المجد
لو كان يصلح أن أشرّكها خدى ، جعلت شراكها خدى

فقال لحاجبه عون : احملها معنا ، فحملها . فلما دخل على الأمين قال له : يا عباسى ، ما هذه النعل؟ فقال : أهداها إلىّ أبو العتاهية وكتب عليها بيتين ، وكان أمير المؤمنين أولى بلبسها لما وصف به لابسها . فقال : وما هما؟ فقرأهما . فقال : أجاد والله ! وما سبقه إلى هذا المعنى أحد ، هبوا له عشرة آلاف درهم . فأخرجت والله فى بدرة ، وهو راكب على حمار فقبضها وانصرف (١) . إن أبا العتاهية يحتال فى اختراع معنى ما كان يتاح له لولا تلك الهدية ، وهو اختراع مأخوذ من

---

(١) الأغانى جـ ٤ ص ٨٠ .

مثل أظن أنه قديم لوروده فى السير الشعبية ، وهو : « لو طلت جعلت خدودى لكم مداس » ، ولعله من وضع أبى العتاهية صاحب أرجوزة ذات الأمثال . وهو يعبر عن منتهى الحب أكثر من أى شيء آخر ، وهكذا فهمه الأمين . ومهما كانت القيمة الجمالية لهذا المعنى منخفضة ، فقيمته عند المتلقى العباسى أنه لم يسبق إليه ، وهذا يرفعه جماليًا فى عصره ، وإن لم يكن كذلك عندنا . وليس الأمر هكذا دائمًا فقوله « روائح الجن فى الشباب » وبيتاه الأخيران فى عتبة ، كلاهما معنى لم يسبق إليه وقيمته الجمالية عالية ، قد أربى على الغاية حسبما قاله الجاحظ فيما سبق من صفحات (١) .

واحتيال الشعراء للسبق فى المعنى لا يقف عند حد فهم يعانون وصولا لذلك ، ويستوحون الحياة حولهم . وذلك فليح الفقيه يحكى عن أبيه ، قال : مررت بابن هرمة ، وهو جالس على دكان فى بنى زريق ، فقلت له : يا أبا إسحاق ، ما يجلسك هاهنا؟ قال : بيت كنت قلته ثم انقطع علىّ الروى فيه ، وتعذر علىّ ما أشتهيه ، فأبغضته وتركته ، قلت : ما هو؟ قال :

فإنك واطّراحك وصل سعدى
لأخرى فى مودتها نكوب

---

(١) هذا البحث ص ٢١٠ ، والجاحظ كان يعلق على « روائح الجنة فى الشباب » ، وتعليقه ينطبق على البيتين المشار إليهما من وجهة نظرى .

قال : قلته ثم انقطع بى فيه ، فمرت بى جويرية صفراء مليحة كنت أستحسنها أبدًا ، وأكلمها إذا مرت بى؛ فمرت اليوم ، فرأيتها وقد ورم وجهها ، وتغير خلقها ، عما أعرف ، فسألتها عن خبرها ، فقالت : كان فى بنى فلان عرس أردت حضوره ، فاستعار لى أهلى حليا وثقبوا أذنى لألبسه فورم وجهى وأذناى كما ترى ، فردوه ولم أشهد العرس . قال ابن هرمة : فاطّرد لى الشعر فقلت :

كشاقبة لحلى مستعار   بأذنيها فشأنهما الثقوب
فردت حلى جارتها إليها   وقد بقيت بأذنيها ندوب (١)

نرى كيف غربل الشاعر حكاية الجويرية فى بيتيه ، وكيف ربط ما صفاه منها ببيته الأول ، وكيف تحول التشبيه التمثيلى إلى مثل كنائى . إن الشاعر المحدث رغم تدفقه الارتجالى ، فقد يرتج عليه فيتحول إلى رادار يربط بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله ، يرى هذا فى ذاك وذاك فى هذا . والسبق فى المعنى (*) قد

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ٢١٥ .

(*) فى الإشارة الهامشية القادمة نفسر ما يراد بالمعنى ، وبالتالى فالسبق قد يكون فى القافية بالإتيان بالقوافى الصعبة (راجع الأغانى جـ ٤ ص ٤٠) ، أو بقواف غير مسبوقة فعلًا مثل نصيحة ساخرة لدعبل وجهها إلى أبى الفضل بن مروان (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٤٠) :

نصحت فأخلصت النصيحة للفضل   وقلت فسيرت المقالة فى الفضل
ألا إن فى الفضل بن سهل لعبرة   إن اعتبر الفضل بن مروان بالفضل
وللفضل فى الفضل بن يحيى مواعظ   إذا فكر الفضل بن مروان فى الفضل

يدور حول المعانى المكررة فى التراث وفى الحياة ، فمن منا لا يشعر أحيانا بأن الليل قد طال عليه؟ إن الحديث عن طول الليل قد تكرر فى الشعر الموروث ، وارتبط بثبات النجوم كما رأينا عند امرئ القيس وقد تابعه الشعراء من بعده ، ولكن العباس بن الأحنف يحس بطول الليل ، فكيف عبر عن هذا المعنى المكرور ليأتى بمعنى جديد لم يسبق إليه؟ قال :

لما رأيت الليل سد طريقه   عنى وعذبنى الظلام الراكد
والنجم فى كبد السماء كأنه   أعمى تحير ما لديه قائد (١)

فهو يستوحى الطرق التى يسدها الشرط أو حتى قطاع الطريق أو ربما فيضان النهر وما يصنعه من مستنقعات راكدة اللون ، أما ذلك النجم الأعمى فهو بشار قد ملأ الأسماع بعماه « أعمى يقود بصيرًا . . . » فانقلب معنى بشار إلى صورة تتكرر

فابق جميلًا من حديث تفز به   ولا تدع الإحسان والأخذ بالفضل
فإن قد أصبحت للملك قيمًا   وصرت مكان الفضل والفضل والفضل
ولم أر أبياتا من الشعر قبلها   جميع قوافيها على الفضل والفضل
وليس لها عيب إذا أنشدت   سوى أن نصحى الفضل كان من الفضل

وهذه القطعة توظيف صريح للقافية فى السخرية والتورية والمدح والثناء فى آن ، وهو توظيف لتقنية وجدت وما تزال فى الأغانى المرتجلة للشاعر الشعبى فى الأفراح والمناسبات مثل (محمد طه ، وأبو دراع) فى العصر الحاضر . ويمكن أن تضاف لسلسلة أعمال التجريب للشعراء المحدثين ، والتى لم يتح لنا رصدها جميعا .

(١) نفسه ص ٢٥٤ .

للأعمى وقد ضل سبيله فطال تخبطه للوصول إلى غايته دون جدوى . لا شك أن الصورة قد كثفت المعاناة ، ونقلت واقعا معذبًا إلى إحساس ذاتى فتطابقا . إن الظلام الراكد يذكرنا بالماء الراكد الغليظ الآسن الذى تنطلق منه الروائح والبعوض ويسد المسالك والطرق! .

« وقد قيل لبشار بن برد : بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك فى حسن معانى الشعر ، وتهذيب ألفاظه؟ فقال : لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتى ، ويناجينى به طبعى ، ويبعثه فكرى ، ونظرت إلى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات فسرت إليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرها ، وكشفت حقائقها ، وانتقيت حُرَّها ، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادى قط الإعجاب بشىء آتى به (١) » والسائل هنا يقصد بحسن المعانى صحتها وسبقها (*) .

---

(١) زهر الآداب جـ ١ ص ١١٩ .

(*) كلمة المعانى غامضة ، فمن رد بشار نفهم أن المعانى تعنى المعنى والمبنى جميعًا ، ويصبح تهذيب الألفاظ الواردة هنا ذا معنى مزدوج ، بمعنى إخضاع اللفظ الغريب ثم العامى معًا في بيئة شعرية جمعت بين القديم والمحدث ، وهذا ما عناه إسحق باختلاف شعر بشار ، وقد اتُّهِمَ أبو العتاهية أيضًا باختلاف شعره . قال أبو العباس الخزيمى (الأغانى جـ ٤ ص ٩٤) : كان أبو العتاهية خلفًا فى شعره ، بينما هو يقول فى موسى الهادى :

لهفى على الزمن القصير بين الخورنق والسدير

إذا قال : =

وليس السبق عند المحدثين سبقًا مطلقًا ، فما يقوله الأصمعى عنه معجبًا بتشبيهه المشهور يجعلنا نظن هذا ، وهو غير صحيح ، إنما هو الفهم الجيد والغريزة القوية فى الالتقاط ، ثم الاختبار لما التقط وكشف حقائقه وانتقاء حرها . فالأصمعى يصف بشارًا : ولد بشار أعمى فما نظر إلى الدنيا قط ، وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض فى شعره ، فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ، فقيل له يوما ، وقد أنشد قوله :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه (وهذا اعتراف بسبق ضخم) ، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها؟ فقال : إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما

أيا ذوى الوخامه   أكثرتم الملامة
فليس لى على ذا   صبر ولا قلامه
نعم عشقت موقا   هل قامت القيامه
لأركبن فيمن   هويته الصرامة

وليس الجمع خلفًا دائما فهذا البيت لجميل : (الأغانى جـ ٤ ص ١١٤) .
شطره الأول أعرابى : ألا أيها الركب النيام ألا هبوا .
شطره الثانى محدث : أسائلكم هل يقتل الرجل الحب؛ وكأنه لمخنثى العقيق .
وقد لقى كل الإعجاب حتى اليوم .
ونقصد نحن بصحة المعنى تفصيح العامى وملاءمته للنحو ، وسلامة التركيب الشعرى .

ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته (١) . وبشار نفسه يكشف لنا كيف نفذ إجابته على السؤالين حول سر تفوقه تنفيذًا فعليًا عند صنع تشبيه «كأن مثار النقع . . .» يقول بشار : «لم أزل مذ سمعت قول امرئ القيس فى تشبيهه شيئين فى بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا
لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى فى تشبيه شيئين بشيئين فى بيت حتى قلت :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (٢)

فهو يقتدى بأمير الشعراء العرب فى التقنية البديعية (وهذا يفسر وصف بشار بأنه أول من فتح للمحدثين باب البديع) ، ومع هذا الاقتداء يظل التشبيه غير مسبوق فى قيمته الجمالية وابتداع صورته . ولكننا لو رجعنا لأمير آخر من أمراء الشعر الجاهلى وهو عمرو بن كلثوم ، وجدناه قد سبق بشارا فى هذا المعنى بزمن طويل إذ يقول :

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم
سقفًا كواكبه البيض المباتير (٣)

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٤٢ .

(٢) نفسه ص ١٩٦ .

(٣) راجع مقدمة ديوان بشار ص ٦٢ .

هنا أصل صورة بشار ، ولكن الفرق بينهما أن عمرو بن كلثوم يبنى خيمة سقفها سماء مفتوحة ، ومع ذلك فالصورة ميكانيكية تخلو من الحركة الإيجابية ، حيث حول هنا حركة السنابك الأفقية إلى عملية بناء ، ويصبح العمل الشعرى مجرد فانتازيا خالية من الدلالة الشعرية الغنية . أما صورة بشار فهى صورة ديناميكية بما فيها من حركة صاعقة ، فلو تخيلنا كم الكوارث التى يسببها تهاوى كواكب السماء فوق الأرض ، وأيضًا كمية النيران والإضاءة التى يبعثها ذلك التهاوى فى ظلمات الليل الذى تتسع المعركة باتساعه . إن تفكير بشار محدث لا يسيطر عليه رغبة الجاهلى فى وصف الخيل ، وإنما يسيطر عليه عنف وعنجهية الفخر ، ومن ثم كان تكرار ضمير جماعة المتكلمين فى البيت سببًا فى إثارة حرارة خاصة فى الصورة المليئة بالعنف . ومع ذلك فهى مرصوفة على نمط بيت امرئ القيس « كأن قلوب الطير . . . » ، ومأخوذ فكرتها من عمرو بن كلثوم ، ولغتها محفورة على قوالب صيغ عامية تركيبية فجاء التشبيه غير مسبوق ، ونال حظا من الشهرة انتقلت إلى مبدعه ، وكان هذا الحظ فيه شيء من المبالغة ؛ لأن الصورة بصرية تماما وصاحبها أعمى ! .

وهناك شرط ثالث لأخذ الصيغ العامية ، وهو استعمالها كما يقول سائل بشار بعد تهذيب ألفاظها أى ضغطها وقصقصتها لتخلو من الحشو ، فمن المعروف أن صيغ العامية غير موروث

الصيغ الشعرية ، فكثير فيها معد للثرثرة والإفهام عن طريق الإطناب . وبالفعل ظهر كثير من الحشو فى أشعار المحدثين ، وكان إسحاق الموصلى يحمل عليهم ؛ لهذا السبب من ناحية ولذوقه المحافظ التقعيدى من ناحية أخرى ، ولهذا اشتد طعنه على بشار خاصة ، ويذكر أن كلامه مختلف لا يشبه بعضه بعضا . فقال له والد يحيى بن على : أتقول هذا القول لمن يقول :

إذا كنت فى كل الأمور معاتبًا
صديقك ، لم تلق الذى لا تعاتبه
فعش واحدًا أو صل أخاك فإنه
مقارف ذنبًا مرة ومجانبه
إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى
ظمئت ، وأى الناس تصفو مشاربه

ويعلق على بن يحيى : هذا الكلام الذى ليس فوقه كلام من الشعر ، ولا حشو فيه . فلم يعجب الأمر إسحق ولج فى الخصومة معتبرًا أنها أبيات مسروقة من المتلمس ، وهو اتهام على غير وجه حق (١)! ويقوم ابن الأعرابى بنفس الأمر دفاعًا عن أبى العتاهية (٢) ، ويدفع رواة أبى نواس عنه غائلة نفس

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(٢) نفسه جـ ٤ ص ١٤ - ١٥ .

الاتهام(١) . ومعظم من دفع هذه الاتهامات اختار من شعر هؤلاء قصائد ومقطعات تتسم بالنضج الفنى ، وتخلو من سقطات هؤلاء الشعراء ، وهى سقطات يقع فيها كل مغامر فى الهجوم على عالم جديد . ويحدثنا بشار نفسه (على لسان أشجع) وقد اجتمع مع أشجع هذا (وكان يأخذ عن بشار ويعظمه) ومع أبى العتاهية (فى أول أمره) فى مجلس المهدى . وقد أمر المهدى أبا العتاهية بالإنشاد ففعل بينما بشار يستنكر أن يبدأ غيره . فأنشد :

ألا ما لسيدتى مالها   أدَلاً فأحمل إدلالها
وإلا ففيم تجنت وما   جنيت ، سقى الله أطلالها!
ألا إن جارية للإمام   قد أسكن الحب سربا لها
مشت بين حور قصار الخطا   تجاذب فى المشى أكفالها
وقد أتعب الله نفسى بها   وأتعب باللوم عذالها

فقال بشار : ويحك يا أخا سليم (مخاطبا أشجع)! ما أدرى من أى أمر به أعجب : أمن ضعف شعره أم من تشبيبه بجارية الخليفة يسمع ذلك بأذنه حتى أتى على قوله :

أتته الخلافة منقادة   إليه تجرر أذيالها
ولم تك تصلح إلا له   ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره   لزلزلت الأرض زلزالها

---

(١) زهر الآداب ج ١ ص ٢٥٤ .

ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وإن الخليفة من بغض : لا إليه ليبغض من قالها

فقال بشار (ولا زال يخاطب أشجع) وقد اهتز طربًا : ويحك يا أخا سليم؛ أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طربًا لما يأتى به هذا الكوفى؟ (١) .

إن التشبيب فى مطلع القصيدة المدحية يشبه مرقصات الأطفال كما يشبه « ربابة ربة البيت » و «يا صاحب المسح تبيع المسحا » ، ولكن المديح قد تجاوز الحد ، ولم يبعد كذلك عن العامية سوى فى وضعه فى مكانه من حسن انتقاء الصيغ فى التئامها ، لتحقيق المديح الرفيع الذى أراد الشاعر بتشبيبه أن يصل إليه ، وكأنه رغب فى التقليل من شأن التشبيب (٢) كى يأتى المديح أشبه بالمفاجأة المدهشة التى ينبغى أن تطير الخليفة عن فرشه ، إن الشرط الخاص بعدم الحشو قد يؤدى إلى شىء من الحشو فى سبيل إنجاز المغزى الأساسى من العمل الشعرى .

---

(١) الأغانى جـ ٤ ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) فى رواية عن عمرو بن العلاء أنه لما أثاب أبا العتاهية بسبعين ألف درهم ، حسدته الشعراء وقالوا لنا بباب الأمير أعوام « نخدم الآمال » ، ما وصلنا إلى بعض هذا! فاتصل ذلك به ، فأمر بإحضارهم ، فقال : بلغنى الذى قلتم وإن أحدكم يأتى فيمدحنى بالقصيدة يشبب فيها فلا يصل إلى المدح حتى تذهب لذة حلاوته ، ورائق طلاوته . وإن أبا العتاهية أتى فشبب بأبيات يسيرة ثم دخل إلى المدح! ونفهم من ذلك سحر أبى العتاهية وفهمه لحاجة الممدوح المتلقى لشعره بما يتفق مع ما قلناه ؛ زهر الآداب جـ ٢ ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .

الشرط التالى لانتقاء الصيغ اللغوية هو تحقيق الظرف . وقد وصف جميع شعراء الحداثة فى الأغانى بالظرف . وهم يعمدون إليه ويعانون فى سبيل الوصول إليه . وقد رأينا أبا العتاهية يضع نفسه بين المخنثين كواحد منهم حتى يتحفظ كلامهم ويتعلم مكايدهم . ويدخل أبو نواس على يحيى بن خالد فيقول له : أنشدنى بعض ما قلت . فأنشده :

إنما أنا الرجل الحكيم بطبعه
ويزيد فى علمى حكاية من حكى
أتتبع الظرفاء أكتب عنهم
كيما أحدث من يحب فيضحكا (١)

---

(١) زهر الآداب جـ ١ ص ١٧٢ ، وقد يتمادى المحدثون فى التظرف إلى حد إعلان التزندق والتماجن والخروج على الدين تظرفًا لا جدًا ، ويكفينا مراجعة شعر أبى نواس لندرك أن التماجن والاستهتار بالدين ليس إلا أسلوبًا فنيًا تطلبه العصر ، أما الشاعر كإنسان فهو شديد التدين والإيمان بالله فانعكست عواطفه الدينية هذه بشكل مؤثر فى عدد من أشعاره ، ونورد نصا من الأغانى - بين نصوص كثيرة شبيهة - كعينة يكشف لنا سوء الفهم الذى وقعنا فيه بتقييم الشعر تقييمًا أخلاقيًا ، وتقييم الشاعر الرجل أخلاقيًا على أساس فنه :

كان الحاركى واسمه محمد بن زياد يظهر الزندقة تظارفًا ، فقال فيه ابن مناذر .

يا ابن زياد يا أبا جعفر   أظهرت دينًا غير ما تخفى
مزندق الظاهر باللفظ فى   باطن إسلام فتى عف
لست بزنديق ولكنما   أردت أن توسم بالظرف

فالظرف خصيصة أسلوبية وليست أخلاقية ، وهذا ما يفهمه ابن مناذر الشاعر الممارس لنفس الأسلوب (الأغانى جـ ١٨ ص ١٨٢) .

وابن مناذر شاعر فصيح مقدم فى العلم باللغة ، وإمام فيها ، وقد أخذ عنه أكابر =

إن صفة لاصقة بشعر الحداثة هى الميل إلى الظرف ، وتحريك النفوس بذلك ؛ لأن جمهور المتلقين يميل إلى المرح ، وما تشبيب أبى العتاهية بجارية للمهدى إلا لون من الظرف ، قد يغضب المهدى إذا لم يتبعه جد فى المديح . ومن ثم فظرف هؤلاء الشعراء يمهد للجد ، وقد يرمز له ، وليس كما يحلو لكل مؤرخى الأدب فى العصر الحديث أن يصفوه بالمجون واللهو وما أشبه ذلك (١) . المسألة أنهم أمام جمهور مختلف فى

= أهلها ، وكان فى أول أمره يتأله (يتنسك) ثم عدل عن ذلك وهجا الناس وتهتك وتخلع (الأغانى جـ ١٨ ص ١٦٩) . وهذا الحكم حكم على الشاعر من الشعر! .

(١) ليس المؤرخون المحدثون وحدهم يفعلون ذلك ، فهم قد تابعوا القدماء فى ذلك من مؤرخين ومتلقين ، وعلى رأس المتلقين السلطة . ولما كان هذا مطلبًا جماهيريًا ، فإن الشعراء أنفسهم انطلقوا إلى إطلاق المجانة على شعرهم للتجاوب مع الذوق الاحتفالى المرح الساخر. ويحبس أبو نواس بسبب اتهامه بالمجون (شرب الخمر) عندما نشب الخلاف بين المأمون وممدوحه الأمين . فقد شهّر المأمون بشاعر أخيه الأمين « أبى نواس » ، وتخلصا من الاتهامات أمر الأمين بحبس أبى نواس فشكا بهذه الأبيات :

يا رب إن القوم قد ظلمونى   وبلا اقتراف معطل حبسونى
وإلى الجحود بما عليه طويتى   ربى إليك بكذبهم نسبونى
ما كان إلا الجرى فى ميدانهم   فى كل خزى والمجانة دينى
لا العذر يقبل لى ويفرق شاهدى   منهم ولا يرضون حلف يمينى

فقوله « المجانة » إشارة إلى أنه مجرد مذهب فنى أعجبهم « جريا فى ميدانهم فى كل خزى » ، جاحدين بما عليه طويته من صدق دين ، فأبو نواس الرجل ليس بأبى نواس الشاعر ، فالشعراء يقولون ما لا يفعلون ، فظرف الشاعر تماجن فنى وليس مجونًا ، وهو ما رفعه وخلده فى عالم الشعر ، وهو ظرف كله جد . وأما الحكم الأخلاقى الذى أدخله السجن فلم يكن إلا البلاء المبين الذى يحل بالفنانين أمام لعبة السياسة الميكافيلية غير الأخلاقية ، التى تجعل الشاهد يفرق ذعرا ، وتحرم المنكر من حقه فى اليمين .

دولة مزدهرة يبحث الجميع فيها عن المرح ، فى ظل جو من التفاؤل النسبى والحرية التى قد يفقدها الشعراء بين الحين والحين ، لكنها كانت ملكًا لجمهور المتلقين على الدوام .

ومن هنا يأتى الشرط الأخير لاستخدام الصيغ ، وهو التجريب بحثًا عن مخرج من أزمة ضيق أفق التمرد والتجديد دائمًا داخل العروض العربى والقيم السائدة ، وقد أدى التجريب إلى لم شعث الحداثة مع القدم ، لكن فى جو محدث .

ولا نشك أن كل شاعر محدث قد مثل التدفق التلقائى الارتجالى تارة ، والتحكيك تارة أخرى ، والطريق الوسط بين هذا وذاك تارة ثالثة ، كما رأينا أمثلة لذلك فيما سبق من الصفحات ، ولكنهم جميعًا بلغوا من الجرأة إلى تجريب شىء جديد ، وسلكوا فى ذلك طريقًا طويلاً .

الحداثة (التجريب)

إننا قد نقتصر على استعراض أسلوب واحد من أساليب التجريب بشىء من التفصيل ، وإذا تجاوزناه إلى غيره فسيكون على سبيل الإشارة والإجمال .

وأبرز أساليب التجريب الذى سنتناوله بأكبر قدر من التفصيل هو أسلوب لم يقم على أى أساس سابق له ، ولم يحاك أسلوبا آخر قد سبقه . ولعل هذا الأسلوب قد نشأ مرتبطا بعدد من الأسباب التى ليس لدينا المصادر الكافية لاكتشافها ولكن يمكن أن نقترح ثلاثة أسباب لنشأته .

السبب الأول هو ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية بشكل تجاوز كل الحدود التى يمكن أن نتصورها فى مدينة بغداد على مدى ثلاثة قرون بعد انتهاء المائة الأولى من الهجرة . وقد أهدانا هذا الازدهار أعظم كتاب موسوعى فى الفن والأدب والحضارة فى العصور الوسطى وهو كتاب الأغانى ، وهذا الوصف لذلك الكتاب صادق ، رغم أنه اقتصر على فن العرب وأدبهم وحضارتهم ، بمعنى أننا لن نأمل أن نرى كتابا مثله فى أى حضارة أخرى عاصرت الحضارة العربية فى عصور احتكارها للتفوق فى تلك العصور الوسطى . ولا نريد أن ندخل فى أساليب ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية فى تلك المدينة (وربما فى مدن أخرى فى العراق ومصر والشام) ، ولكننا نعتقد أنها ارتبطت بحركة ازدهار عامة اقتصادية وقدر كبير من التسامح واتساع الأفق بمقاييس العصور الوسطى لهذين المصطلحين .

أما السبب الثانى فهو جرأة شعراء الحداثة واستجابتهم لاحتياجات العصر ، بجانب بحثهم الدائب وربما اليائس ، فى تجاوز القيود الفنية الصارمة للشعر العربى الذى ورثوه كتركة مقدسة ، تمثل المصدر الأهم للغة العربية التى نزل بها القرآن من ناحية ، ومن ناحية أخرى تمثل وثيقة مهمة فى تاريخ العرب القبلى وغير القبلى بجانب مثلهم وتقاليدهم . ومن ثم فالخروج على عمود الشعر كان أشبه بالارتداد عن الدين عند الكثير .

وإذا دخلنا إلى الحديث عن السبب الثالث لانبثاق ذلك الأسلوب الأبرز للتجريب فهى الصدفة التى لم تكن تنجح فى أداء دورها لولا السببان السابقان .

والحديث عن تلك الصدفة يفتح الباب فورًا لعرض هذا الأسلوب الأبرز . كانت تلك الصدفة هى ليلة من ليالى الحياة الاحتفالية التى شهدها بشار مع جارية مغنية لصديق له ، طلبت منه تسجيل تلك الليلة فى شعره ليبدأ أسلوب جديد ، وربما نوع أدبى وليد ، قد يترك أثرًا لا يمحى فى تاريخنا الأدبى القديم كما سنرى .

ينقل لنا صاحب الأغانى هذه القصة . يحكى حماد بن إسحق عن أبيه قال : « كانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن على ، وكانت محسنة بارعة الظرف ، وكان بشار صديقًا لسيدها ومداحًا له . فحضر مجلسه يومًا والجارية تغنى ، فسر بحضوره حتى سكر ونام ، ونهض بشار ، فقالت : يا أبا معاذ ، أحب أن تذكر يومنا هذا فى القصيدة (*) ، ولا تذكر فيها اسمى ولا اسم سيدى ، وتكتب بها إليه ، فانصرف وكتب إليه :

(*) تحكى قصة عن الرشيد ، حيث مر بجارية سكرى ، فراودها عن نفسها ، فقالت له : فى غدا! وفى الغد طلب إنجاز وعدها فقالت له : أما علمت أن « كلام الليل يمحوه النهار » ، فطلب الرشيد من الرقاشى وأبى نواس ومصعب (شعراء الكوفة) : ليقل كل منكم شعرًا يكون آخره « كلام الليل يمحوه النهار » ففعلوا . الرقاشى قال قطعة آخرها : =

١- وذات دلٍّ كأن البدر صورتها
باتت تغنى عميد القلب سكرانا :
٢- (إن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)
٣- فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أملى
فأسمعينى جزاك الله إحسانا :
٤- (يا حبذا جبل الريان من جبل
وحبذا ساكن الريان من كانا)
٥- قالت فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا :
٦- (يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا)

إذا استنجزت منها الوعد قالت :   «كلام الليل يمحوه النهار»
ثم أنهى مصعب مقطوعته :
فلما جئت مقتضيًا أجابت :   «كلام الليل يمحوه النهار»
ثم أخيرًا أبو نواس وحكى الأمر كأنه كان مع الرشيد :
وخود أقبلت فى القصر سكرى   ولكن زين السكر الوقار
وهز المشى أردافًا ثقالاً   وغصنًا فيه رمان صغار
وقد سقط الردا عن منكبيها   من التخميش وانحل الإزار
فقلت الوعد سيدتى فقالت :   «كلام الليل يمحوه النهار»
(العقد جـ ٧ ص ١٠٤) واقتراح الرشيد يشبه اقتراح القينة ، ولكنهم يبنون النص على «كلام» نثرى ، وليس على أصوات شعرية .

٧- فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة
أضرمت فى القلب والأحشاء نيرانا
٨- فأسمعينى صوتًا مطربًا هزجًا
يزيد صبًا محبًا فيك أشجانا
٩- يا ليتنى كنت تفاحة مفلجة
أو كنت من قصب الريحان ريحانا
١٠- حتى إذا وجدت ريحى فأعجبها
ونحن فى خلوة مثلت إنسانا
١١- فحركت عودها ثم انثنت طربًا
تشدو به ثم لا تخفيه كتمانا :
١٢- (أصبحت أطوع خلق الله كلهم
لأكثر الخلق لى فى الحب عصيانا)
١٣- فقلت أطربتنا يا زين مجلسنا
فهات إنك بالإحسان أولانا :
١٤- (لا يقتل الله من دامت مودته
والله يقتل أهل الغدر أحيانا (١))

إن هذا النص الفريد يرويه لنا المغنى الأكبر إسحاق الموصلى (٢) ، وهذا يربط النص بالموسيقى والغناء ، ويكشف

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ١٦٦ - ١٦٧ .

(٢) سيأتى الحديث عن إسحق فى صفحات قادمة من هذا البحث ، لكننا عثرنا =

عن إعجاب إسحاق الموصلى به ، ونفهم من أنه لم يتعود رواية أشعار بشار أو الغناء بها ، وعلى العكس فقد تعود على مهاجمة بشار ومعه كل الشعراء المحدثين ولا سيما أبو نواس . فلماذا يروى إسحق هذا النص عن بشار إذا لم يكن معجبًا به باعتباره جنسًا أدبيًا لا نظير له فى الأدب السابق عليه .

كذلك هذا النص يثير مشكلة علينا أن نحلها أو على الأقل نقترح حلًا لها . إننا أمام خمسة أبيات مضمنة داخل النص . هل ضمنها بشار نصه اعتباطا أم أنها أصوات غنت بها القينة فى الليلة التى طلبت تسجيلها بكاميرا الفيديو فى عصرها ، وهى الشعر؟ إن الحل الذى أقترحه والذى يفرضه علينا الأخذ بحرفية حكاية إسحق الموصلى للحدث هو أن الأبيات تمثل أصواتًا غنتها

= على مقطوعة من شعره يضمنها شعرًا لغيره على نمط مقطوعة بشار ، وأسلوب أبى نواس من بعد ، لكن التضمين غريب ؛ حيث يشغل مساحة أكثر من شطر وأقل من بيت . ويأتى التضمين فى أول المقطوعة التى تقول :

أإن تغنت للشرب الكرام (ألا   رد الخلى جمال الحى فافترقوا)
وقيل أحسنت فاستدعاك ذاك إلى   ما قلت ويحك لا يذهب بك الخرق
وقيل أنت حسان الناس كلهم   وأين الحسان؟ فقد قالوا وقد صدقوا
فما بهذا تقوم النادبات ولا   يثنى عليك إذا ما ضمك الخرق

ومن المفيد أن هذه الأبيات نفسها تروى لابن المنذر العروضى وللأصمعى (الأغانى جـ ٥ ص ٣٨٥) ، وانتساب المقطوعة لأكثر من شاعر (مع ترجيحنا نسبتها لإسحق) تعنى انتشار هذا الأسلوب بعد بشار ، وإن كانت قد ضاعت النصوص ، لسقوطها فى نظر المحافظين الذين يؤرخون للأدب .

الجارية فى هذه الليلة المشهودة التى خلدها النص حتى كتابة هذه الكلمات ، ولعله سيخلدها إلى أبد الآبدين .

ويأتى سؤال هام - لو قبلنا هذا الاقتراح على سبيل الافتراض - لماذا غنت القينة خمسة أصوات مختلفة على خمسة أشعار من نفس الوزن ونفس القافية؟ إن البيتين ٢ ، ٤ لجرير ، أما الأبيات الثلاثة الباقية ٦ ، ١٢ ، ١٤ فأولها لبشار تأكيدًا والبيتان الآخران نظن أيضًا أنهما له . وعليه فنحن نتوقع أن بشارًا اقترح على القينة أن تغنى أشعاره على لحن البيت رقم (٢) وهو من الأصوات المائة المختارة فى الأغانى ، ومثل هذا الحكم ينطبق على بيت جرير رقم (٤) الذى لم يرد فى تلك الأصوات ، ولا شك فى أن مثل هذا البيت يهمل من المغنين فى العصر العباسى الذى لم يترك شعرًا فى هذه الدرجة من الرقة والغنائية دون أن يغنيه ، ومع ذلك إذا كان وقد حدث إهماله فلا بأس أن يدخل فى لحن البيت (٢) وهو بنفس الوزن والقافية .

فإذا كان الغناء قد تم هكذا بناء على اقتراح بشار على القينة أو حتى مجاملة من القينة لبشار ، فإن هذا هو السبب فى سرور سيدها بحضور بشار . وكأن بشار يخطط لهذا النص يضمنه أبياتًا لجرير وأخرى له يتم غناؤها على صوت واحد ، وربما على ألحان مختلفة وضعتها القينة البارعة المحسنة لأشعار بشار . وفى الحالتين فإن الموسيقى هى صاحبة الفضل فى خروج العمل

الشعرى هذا إلى حيز الوجود فهى سابقة عليه ، وحافزة على نظمه .

كذلك يجدر أن نضع موضع الاعتبار وصف هذا النص - حسب حكاية إسحق - بأنه قصيدة . وهذا يعنى فورًا شكلًا مستحدثًا للقصيدة العربية ، يبدأ باللحن وبأشعار سابقة توزن عليها القصيدة . من الصحيح أن قصيدة المعارضة تنطبق عليها نفس القاعدة ، لكنه انطباق جزئى ، فلا تدخل الموسيقى فى التخطيط لنظم قصيدة المعارضة . وهذا الشكل أيضًا مستحدث لتوفر عناصر أخرى فيه تثير الانتباه . أولها هو الإهمال التام لعمود الشعر وأقسام القصيدة كما نعرفها ، وثانيها العلاقة بين الأبيات المضمنة وبين باقى أبيات القصيدة . إنها علاقة يتم اختلاقها اختلاقًا ، فالوصول إلى البيت المضمن يحدث وثبًا واستطرادًا لو استعملنا عبارة ابن سناء الملك المصرى فى دار طرازه عند وصفه علاقة الخرجة فى الموشح بما سبقها من أبيات . وثالث العناصر المشار إليها هو أن هذه العلاقة الوثبية تقوم على استعمال الأفعال الآتية :

بين البيتين ١ ، ٢ —— تغنى .
بين البيتين ٣ ، ٤ —— فأسمعينى .
بين البيتين ٥ ، ٦ —— قالت .
بين البيتين ١١ ، ١٢ —— تشدو .
بين البيتين ١٣ ، ١٤ —— فهات .

فكأن ثلاثة أبيات على لسان « الفتاة القينة » بشكل صريح ومباشر ، بينما لدينا بيتان أيضًا على لسانها بشكل غير مباشر بناء على طلب العاشق . إن العلاقة بين الأبيات المؤلفة وتلك المضمنة تشبه العلاقة التى تقوم بين البيت الأخير والخرجة فى الموشحة الأندلسية ، وربما هى نفس العلاقة بين كل بيت وقفله ، فقد كانت فى عدد من الموشحات تكرارا لعلاقة البيت الأخير والخرجة .

إن هذا النص يكاد يكون يتيمًا فيما بقى لدينا من شعر بشار . ولكن هذه التجربة الفريدة هل ذهبت هباء منثورا أو بدون صدى؟ أظن أن صداها قد رن عبر الزمان والمكان ، قويًا لا يكاد يتوقف أثره حتى اليوم . لكن يعنينا أن نفتش فى أشعار بشار لنبحث عن صدى لها ولو كان واهنا .

وعند استعراض الذى حفظ من أشعار الرجل ، لن نجد إلا الصورة التى عهدناها فى الصفحات السابقة عنه . آخر المحافظين الكبار وأول المحدثين ، وفاتق الطريق أمامهم ، فهو الأب المنجب الذى تجمعت فيه كل مقدمات الحداثة فى العصر الأموى وكل بقايا الأوائل . ولكننا سنفاجأ بمرثية له يقدم لها كتاب الأغانى هكذا : « كان لبشار خمسة ندماء ، فمات منهم أربعة ، وبقى واحد يقال له البراء ، فركب فى زورق يريد عبور دجله فغرق ، وكان المهدى قد نهى بشارًا عن ذكر النساء

والعشق ، فكان بشار يقول : ما خير فى الدنيا بعد الأصدقاء ، ثم رثى أصدقاءه بقوله (ثم يورد القصيدة [١]) . وهى قصيدة رثاء غير عادية بكل معايير التقييم ، فهى لرثاء خمسة أصدقاء آخرهم مات قريبًا من نظم القصيدة ، بل إنه الحافز المباشر لنظمها ، وهو آخر الخمسة الراحلين . إننا نتوقع موت الأصدقاء واحدًا بعد الآخر على مدى زمنى متطاول ، لا يهم أن يكون عامًا أو عشرة أعوام لكنها تجربة فاجعة تتكرر ، فيعمق الإحساس بها ، وعند التكرار الخامس للتجربة ، لا يبقى إلا اعتباره الضربة قبل الأخيرة ، فسادس الخمسة هو بشار نفسه . ولهذا فإن إحساسه الفاجع سيكون ذاتيًا ، فهو إذ يرثى أصدقاءه فهو يرثى نفسه فى المقام الأول . ويدعم هذا الإحساس مروره بفترة من معاناة القمع الذى أنزلته السلطة عليه ، بحرمانه من حريته الفنية بمنعه من الغزل تحت التهديد بأقسى أنواع العقوبة .

وكما تستدعى آخر تجربة حياتية فاجعة ما قبلها من تجارب ، فإن القمع الفنى سيستدعى ما قبله من حرية فنية أبدعت قصيدة « وذات دل » ، تلك النونية القافية مع غيرها من ألوان الممارسة الفنية للحرية ، وهذان الاستدعاءان فى تصورى سيلتئمان فى قصيدة تعد من فلتات الشاعر التى تسبق العصر وإن

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٣٤ - ٢٣٦ ، وقد نقلها عن الأغانى محقق ديوان بشار ص ١٩٥ - ٢٠٠ (جـ ٤) .

كانت من صنع أحزانه : إنها قصيدة الرثاء هذه التى نتصور أن فيها صدى لنونية « وذات دل » ، وهو أبرز ما فى القصيدة من أثر تقنى واضح لعمل سابق لبشار ، ثم بعد ذلك تفترق تقنية القصيدة عن أية مرثية سابقة لها فى التراث العربى ، وربما عن كل قصيدة للرثاء فى العصر العباسى .

القصيدة هى :

١ - يا « ابن موسى » ماذا يقول الإمام
فى فتاة فى القلب منها أوام
٢- بت من حبها أُوقَّر بالكأس
ويهفو على فؤادى الهيام
٣- ويحها كاعبًا تدل بجهم
كعثبى كأنه حمام
٤- لم يكن بينها وبينى إلا
كتب العاشقين والأحلام
٥ - يا « ابن موسى » اسقنى ودع عنك سلمى
إن سلمى حمى وفىّ احتشام
٦- رب كأس كالسلسبيل
تعللت بها والأنام عنى نيام
٧- حبست للشراة فى بيت رأس
عتقت عانسًا عليها الختام

٨- نفحت نفحة فهزت نديمى
بنسيم وانشق عنها الزكام
٩- وكأن المعلول منها إذا راح
شج فى لسانه برسام
١٠- صدمته الشمول حتى بعينيه
انكسار وفى المفاصل خام
١١- وهو باقى الإطراف حيّت به الكأس
وماتت أوصاله والكلام
١٢- وفتى يشرب المدامة بالمال
ويمشى يروم مالا يرام
١٣- أنفدت كأسُه الدنانير حتى
ذهب العين واستمر السوام
١٤- تركته الصهباء يرنو بعين
نام إنسانها وليست تنام
١٥- حنَّ من شربة تعل بأخرى
وبكى حين سار فيه المدام :
١٦- كان لى صاحبًا فأودى
به الدهر وفارقتهُ عليه السلام!
١٧- بقى الناس بعد هلك نداماى
وقوعًا لم يشعروا ما الكلام

١٨- كجزور الأيسار لا كبد فيها
لباغ ولا عليها سنام
١٩-يا« ابن موسى »فقد الحبيب على العين
قذاة وفى الفؤاد سقام
٢٠- كيف يصفو لى النعيم وحيدًا
والأخلاء فى المقابر هام
٢١- نفستهم علىّ أم المنايا
فأنامتهم بعنف فناموا
٢٢- لا يغيض انسجام عينى عليهم
إنما غاية الحزين السجام

تنقسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام؛ غزل ، وخمر ، وبكاء! والأقسام الثلاثة رثاء بالغ الحزن . القصيدة كلها حوار إلى ابن موسى يتداخل فيها الغزل والخمر تداخلاً يجعل كلاً منهما يؤدى إلى الآخر ، فالغزل - ولا أخال إلا أن الشاعر قد حلق فى آفاق الرمز لطبيعة التجربة التى يعانيها ، فهى ليست مناسبة ولا حدثًا عابرًا ، ولكنها تكاثف فاجعة الموت خمس مرات - يشير إلى فتاة لا يستطيع الإمام منعه من التشبيب بها ، إنها الحياة التى يتعطش إليها ولكنها تولى عنه ، فبات يواسى ويهدأ « بالكأس » ، ومع ذلك فيهفو على فؤاده الهيام بها ، فيصرخ :

ويحها كاعبًا تدل بجهم
كعثبى كأنه حمام

وهذا البيت من أعجب الأبيات فى السياق العام : « الرثاء » ، وفى السياق التركيبى الشعرى ، حيث إنه :

٤- لم يكن بينها وبينى إلا
كتب العاشقين والأحلام

وفى السياق الدلالى أيضًا فتشبيه « زينة المرأة البارزة » - ويأتى البروز من دلالة : كاعب ، جهم ، كعثبى - بالحمام . فدخول الحمّام تجرد من الثياب ومن كل شىء . فالدنيا تدل عليه بزينتها ، لكنه إن دخلها أو تمتع بها تجرد من كل شىء ، وأدرك قصر تلك التجربة . ورغم قصر هذا المرور ، فقد تدل الحياة عليه به فتحرمه ، فيحيا دون حياة . ومن ثم فالعلاقة وهم مثل كتب العاشقين والأحلام ، واستخدام الفعل « لم يكن . . . إلا » إشارة إلى الماضى الذى اقتصر بالقصر (بإلا) على وهم .

ومن ثم ينتهى الغزل بفعل الأمر « دع » مسبوقًا بفعل الأمر « اسقنى » ، والأول معطوف على الثانى ، فكأن الشرب خروج من الحياة لأنها « حمى » تحيط به السلطة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فعند الشاعر « احتشام » بإدراك فجيعة الموت التى أخذت أصدقاءه جميعًا وكأنها تقول له : « جاء دورك »! وهنا فى النص لمحة تكاد تفسر من هو ابن موسى الذى توجه إليه القصيدة كلها . الفعل دع يأتى هكذا « دع عنك » ، وصاحب النص يريد « دعنى من » أو « دع عنى » وهنا ينطبق ابن موسى على الشاعر فالقصيدة مناجاة داخلية .

ويأتى قسم الخمر كاستجابة للأمر « اسقنى » ويبدأ :

٦- رب كأس كالسلسبيل تعللت بها والأنام عنى نيام

والفعل « تعللت » المبنى للمعلوم يرادف الفعل « أوقر » المبنى للمجهول ، وكلاهما يتم بفعل « الكأس » سواء كانت معرّفه تعريفًا أشبه بالنكرة فى الغزل أو منكرة تنكيرًا أشبه بالمعرفة هنا ، أما قوله « والأنام عنى نيام » فتترادف مع الشطرة الثانية من البيت رقم (٢١) .

٢١- نفستهم علىّ أم المنايا
فأنامتهم بعنف فناموا

وإذا كان الأمر كذلك فالكأس رمز لأم المنايا ، وهو رمز بالغ الدقة ، فالكأس هنا « الأم » والخمر هى المنايا . والفتاة فى الغزل هى بمعنى ما الأم ، فكأن الحياة هى « أم المنايا » وهى الكأس . ولهذا فالخمر تفعل معه شيئًا يشبه الحياة مرة والموت مرة أخرى . والحدثان متزامنان ، وفعل الحياة أزلى ويفتح الشهية :

٧- حبست للشراة فى بيت رأس
عتقت عانسًا عليها الختام

٨- نفحت نفحة فهزت نديمى
بنسيم وانشق عنها الزكام

والموت :

١٠- صدمته الشمول حتى بعينيه
انكسار وفى المفاصل خام
١١- وهو باقى الإطراف حيّت به الكأسُ
وماتت أوصاله والكلام

وأما تزامن الفعلين فهو فى البيت بين الموت والحياة :

٩- وكأن المعلول منها إذا راح
شج فى لسانه برسام (١)

أما الأبيات من ١٢ - ١٥ ، فهى تؤكد ما سبق فالمال والدنانير تفنى فى شرب الخمر ولا يبقى إلا « السوام » أى بقايا الحياة أو الصحوة التى تسبق الموت ، وهى ترادف « يروم ما لا يرام » أى يريد الحياة فيجد الموت وهو ما لا يرام ، وهو أيضًا يرادف الخلود فنحن نروم الخلود فلا نجد أنفسنا تروم إلا الموت . أما تزامن الموت والحياة تمهيدًا لانفراد الموت بنا :

تركته الصهباء يرنو بعين
نام إنسانها وليست تنام!

ويصل بنا قسم الخمر من القصيدة إلى علاقتها المباشرة بالقصيدة النونية « وذات دل » ، حيث ينتهى هذا القسم بالبيت :

حنّ من شربة تعل بأخرى (٢)
وبكى حيث سار فيه المدام :

---

(١) الحالة تشبه أعراض الاحتضار .

(٢) من عناصر الرمزية « حن من شربة تعل بأخرى » ، فالشربة هنا موت واحد من=

والفعل بكى (١) هنا يرادف غنى أو قال أسمع (فى نواح وتعديد) وهى نفس الأفعال التى سبقت الأبيات المضمنة فى نونية « وذات دل » . ويأتى بعد « بكى » الرثاء المباشر الذى لا يختلف عن أى رثاء معروف فى الشعر العربى والذى يبدأ بقوله :

= ندمائه ، وتعل بأخرى موت آخر . . . وهكذا يأتى الحنين إلى السابقين بموت اللاحق فى تعميق لحدث الفاجعة . ويمكن ربط الفعل « تعل » بالفعل « تعللت بها » (بيت ٦) ، فالفعلان يمكن أن تنطبق دلالتهما ومتعلقهما الذى يعقب الباء ، وبهذا تحمل كلمة « كالسلسبيل » دلالة تنبع من تصويتها وليس من معناها ، فالصوت يوحى بالتسلسل (حسب تأويل كامل للنص لا يتسع له المقام) .

(١) يشبه استخدام « بكى » هنا استخدامها (بمعنى قال) فى المقطوعة التالية لدعبل (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٤٤) :

بكى لشتات الدين مكتئب صب   وفاض بفرط الدمع من عينه غرب :
وقام إمام لم يكن ذا هداية   فليس له دين ، وليس له لب
وما كانت الآباء تأتى بمثله   يملك يومًا أو تدين له العرب
ولكن كما قال الذين تتابعوا   من السلف الماضين إذ عظم الخطب
ملوك بنى العباس فى الكتب سبعة   ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف فى الكهف سبعة   خيار إذا عدوا وثامنهم كلب
وإنى لأعلى كلبهم عنك رفعة   لأنك ذو ذنب وليس له ذنب
لقد ضاع ملك الناس إذ ساس ملكهم   وصيف وأشناس ، وقد عظم الكرب
وفضل بنى مروان يثلِّم ثلمة   يظل لها الإسلام ليس له شعب

وهنا يهجو المعتصم ثامن خلفاء بنى العباس ، ونلاحظ أن لفظ « قال » حل فى الدلالة محل لفظ « بكى » فى مطلع النص ، وانتقل البكاء من « المكتئب » إلى السلف ، وأن عدد الأبيات التى جاءت بعده حول موضوع النص بشكل مباشر قريب من عدد أبيات بشار وبنفس الأسلوب ، وإن اختلف نص دعبل بأن المقدمة مباشرة الدلالة أيضًا إلا أنها لمحت للمهجو لتصرِّح به بعد « قال » .

١٦- كان لى صاحبًا فأودى
به الدهر وفارقتهُ عليه السلام!

ولا يكاد يختلف إلا فى البيت :

٩- وكأن المعلول منها إذا راح
شج فى لسانه برسام

والاختلاف اليسير هنا يأتى من توجيه الحديث لابن موسى الذى بدأت القصيدة موجهة إليه وانتهت هكذا مناجاة له . فكأن الخروج إلى هذا الرثاء المباشر بعد الفعل « بكى » كان وَثبًا واستطرادًا ظاهريا مثل انقسام القصيدة - أيضًا ظاهريًا - إلى الثلاثة أقسام ، أما فى العمق فإن هذا القسم عل الرمز فى القصيدة حقيقة ماثلة ، وأشبه فى ذلك الكورس فى المسرح الإغريقى يعلق ويفسر وينفصل ليتصل ، وأظن هذا شأن الخرجة فى الموشحة .

كان هذا شأن تجربة بشار مع الجارية وصداها فى شعره ، تبقى نقطة تحتاج لتوثيق وهى كيف نعرف أن قصيدة الرثاء هذه قد جاءت بعد تجربة بشار مع الجارية المرصودة فى القصيدة النونية « وذات دل »؟ لا يمكن توثيق ذلك بحال بسبب أن أشعار بشار غير مرتبة تاريخيًا ، ولكننا يمكن أن نقسم حياة بشار إلى قسمين : قسم طويل متطاول مارس فيه حريته المتغزلة ، والقسم الآخر حرم فيه من الغزل . ومن الواضح أن نونية « وذات دل » تنتمى

إلى القسم الأول من حياته ، بينما ميمة الرثاء التى حللناها تنتمى إلى القسم الثانى ، فهى بلا شك التالية والمتأثرة بسابقتها .

وإذا كان صدى تجربة بشار السابقة محدودًا فى شعره الذى وصلنا ، فإن صداها عند تلميذ له قد تجاوز الحد وصار مستشريا فى معظم شعره حتى تحول نمط نونية « وذات دل » عند أبى نواس - هذا التلميذ النابغة - إلى نوع أدبى جديد فى الشعر الغنائى العربى ، أو على الأقل إلى أسلوب غلب على شعر ذلك الشاعر وحمله إلى آفاق فيما أظن سوف تثمر ثمرتها فيما بعد فى أرض بعيدة وجديدة هى الأندلس بعد انتكاسة التيار المحدث فى الجيل التالى لجيل أبى نواس وأبى العتاهية ، وهما أهم شاعرين محدثين .

إننا نجد أن أبا نواس قد نظم - حسب إحصائنا - ٥٣ مقطوعة وقصيدة على نمط نونية « وذات دل » . وفوق ذلك فإن هذا النمط سيسرى كأسلوب عديد التجليات فى معظم شعر هذا الشاعر . ونكاد نعثر على واحدة من هذه الأعمال الثلاثة والخمسين تعيد - بشكل ما - النونية حتى نكاد نحس بنفس الروح والأصوات داخلها ، وإليكم هذه القصيدة النواسية التى استلهمت روح النونية وأسلوبها مع اختلاف هام يعمق التجربة ، ويتسع بها إلى المدى الذى ربما ود بشار الوصول إليه (١) :

---

(١) الديوان م ٦٧٣ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

ومعتد بالذى تحوى أنامله
من كأس منتخب لم يثنه الملل
لكن تحاجز عنها أن تعجزه
بين الندامى فلا عذر ولا علل
نبهته بعد ما حل الرقاد له
عقدًا من الشكر إلا أنه ثمل
فقلت : كأسك خذها! قال محتجزًا :
« حسبى الذى أنا فيه أيها الرجل »
ثم استدار به سكر ، فمال به
فقمت أسعى إليه وهو منجدل
قد دبت الخمر سرًا فى مفاصله
فمات سكرًا ، ولكن حاطه الأجل
فلم أزل أتفداه وأرفعه
عن وهدة الأرض ، والنشوان محتمل
حتى أفاق وثوب الليل منخرق
وغار نجم الثريا واعتلى زحل
فقلت : هل لك فى الصهباء تأخذها
من كف ذات هن ، فالعيش مقتبل
حيرية كشعاع الشمس صافية
يحيط بالكأس من لألائها شغل

فقال هات وأسمعنا على طرب :
« ودع هريرة إن الركب مرتحل »
فأحسنت فيه لم تحرم مواقعه
والكأس فى يدها فى جوفها خلل
ثم استهشّت إلى صوت تملحه :
« إنا محيوك فاسلم أيها الطلل »
فما تمالكت عينى أن تبادرها
دمعى وعاودها من دلها خبل
فقال أحسنت ما تدعين؟ قالت له :
« منكوسهُ لبقُ هذا هو المثل »
فطار وجدابها والخمر يأخذها
وقال : هاتى، فأنت العيش والأمل :
« إن العيون التى فى طرفها مرض »
فرجعته بلحن وقعه شكل
فخر معتجزًا مما ترادفه
منها ، وقلت لها أحسنت يا قبل!
فاستخجلت فتبدى الورد يضحك فى
خد أنيق لها ، يا حبذا الخجل

والمشترك بين هذه القصيدة ونونية بشار أوضح من أن نشير إليه ، ويكفى أن كليهما ضمن نفس البيت لجرير مع اختلافين :

أن أبا نواس أخذ شطرة واحدة دون البيت كله كما فعل بشار ، وأن هذا الأخير اختار رواية « . . . فى طرفها حور » بينما الأول اختار الرواية الثانية « . . . فى طرفها مرض » . ثم بعد ذلك ضمن أبو نواس شطرة واحدة وأولى أيضًا من الأعشى « ودع هريرة . . . (١) » ومن الشاعر الإسلامى القطامى « إنا محيوك . . . » ، والشطرة الأخيرة المضمنة أظنها من شعر أبى نواس نفسه . ونحن نعرف أن فى شعر جرير المضمن صوتًا ، كذلك « ودع هريرة » و « إنا محيوك » بهما صوتان مشهوران . أما شطرة أبى نواس فهى على مقياس الشطرة الثانية من « ودع هريرة » : « وهل تطيق فراقًا أيها الرجل » .

ونحن لا نشك بعد اطراد الظاهرة التى بدأت عند بشار لدى شاعر هام - وهو أبو نواس - فى أن التجربة تهدف لضبط إيقاع الشاعر المحدث فى مواجهة لغته الجديدة التى انتزعها من الحياة اليومية وتحتاج لدرجة كبيرة من الدربة والتمرين ، وسواء عمد بشار لنظم نونيته « وذات دل » ، أو ساقه إليها حدث طارئ ، فإنه إن كان قد عمد فقد هداه تفكيره إلى أسلوب لحل مشكلة الحداثة فى ضرورة البحث عن مصدر للإيقاع عند تخليهم عن

---

(١) « ودع هريرة . . . » من مدن معبد السبعة التى بناها عسيرة المرقى ، مثل الحصون السبعة التى فتحها قتيبة بن مسلم والى خراسان رغم استحالة اختراق حصونها - راجع الأغانى جـ ٩ ص ١٣٧ ، العقد جـ ٧ ص ٢٣ .

لغة الشعر القديم بما تضج به صيغه الجاهزة من نغم وإيقاع ووزن ، وأما إن كان قد ساقه إليها الحدث الطارئ ، فإن هذا المغزى الكامن وراء هذا النظم الفريد لن يغيب عن ذهن بشار ، ولعله رأى فيه كشفًا فذًا . وهذا معظم شعر بشار .

وأما إذا تبلّد ذهنه ولم ير هذا الكشف - ونحن للأسف ليس لدينا نموذج يرجح الأمر غير رثائيته الميمية المشار إليها - فقد رآه أبو نواس واتسع فيه .

وأما أهمية هذا الكشف عن وسيلة لضبط إيقاع الشاعر المحدث ، فهى ربط الموسيقى بنظم الشعر وحلولها محل عكاز الشاعر القديم أو نقرات أصابعه على جسم رنان أو دقات قدمه الضابطة فوق الأرض . والصوت الموسيقى كما يقول الجاحظ موزون بنفس تقطيع الشعر ، ومن ثم إضافة الموسيقى إلى كلمات « البيت » أو « الشطر المضمن بوزنه العروضى » هو تضعيف للقوة الإيقاعية الهادية للشاعر الناظم .

وإذا كان هذا الضبط العروضى للشعر عن طريق الموسيقى قد اقتصر على بشار وأبى نواس ، فماذا فعل شعراء الحداثة الآخرون؟ ثم ما أهمية ظاهرة تنحصر فى شاعرين؟ إجابة هذين السؤالين قادمة فى مرحلة قادمة من هذا العمل ، لكن من المهم الآن الاعتزاز بهذه النتيجة الهامة ، وعدم نسيانها .

وإذا افترضنا أن هذه القصيدة اللامية لأبى نواس هى محاكاة

ومعارضة من نوع خاص لنونية بشار ، وليس من عقبة أمام هذا الافتراض كما سبق أن أوضحنا ، فهل ظل أبو نواس يدور فى فلك هذه المحاكاة عبر القطع الثلاثة والخمسين المشار إليها؟ إن استعراض هذه الأعمال الشعرية الغزيرة العدد يحملنا على التوصل إلى أن هذا الشاعر الفذ ، قد وصل إلى الذروة فى اللعب بهذا الأسلوب فى اتجاهات متعددة . فالملاحظ أن الأبيات المضمنة لا تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية ، وأيضًا رغم أن هذا التقسيم غير عادل إلا أنه غير واضح ، ولكى يتعدل هذا التقسيم ويتضح لابد أن تتساوى أبيات كل مقطوعة فى العدد ، وأن يكون سنامها (ذروتها أو نهايتها) البيت المضمن ، بمعنى أن يرد البيت المضمن فى أدوار على رأس عدد ثابت متكرر من الأبيات :

وأظن أن أبا نواس لم يضع هذا هدفًا له ، لكنه بالضرورة مر بخاطره بعد تكرار الملاحظة فنظم قصيدة ذات مقطوعتين توأمين تكاد تشبه فى بنيتها العميقة الصورة البدائية للموشحة الأندلسية ، تلك هى القصيدة :

١- تعاتبنى على شرب اصطباح
وورصل الليل من فلق الصباح
٢- وما علمت بأنى أريحى
أحب من الندامى ذا ارتياح

٣- فرب صحابة بيض كرام
بها ليل غطارفة ، صباح
٤- صرفت مطيهم حيرى طلاحًا
وقد مدت أساليب الرياح
٥- وقام الطل فوق شراك نعل
مقام الريش فى ثنى الجناح
٦- إلى حانات خمر فى كروم
معرشة معرجة النواحى
٧- فأقبل ربها يسعى إلينا
يهنئ بالفلاح وبالنجاح
٨- فقلت : الخمر! قال : نعم ، وإنى
بها لبنى الكرام لذو سماح
٩- فجاء بها تخب كماء مزن
وأنشأ منشدًا شعر اقتراح :
١٠- « أتصحو أم فؤادك غير صاح
عشية هم صحبك بالرواح »
١- فبت لدى دساكره عروسًا
بعذراوين من ماء وراح
٢- ودار بكأسنا رشأ رخيم
لطيف الكشح مهضوم الوشاح

٣- وقال أتبرحون غدًا؟ فقلنا :
وكيف نطبق بعدك من رواح
٤- فخاتلنا ، فأسكرنا ، فنمنا
إلى أن هم ديك بالصياح
٥- فقمت إليه ، أرفل مستقيمًا
وقد هيأت كبشى للنطاح
٦- فلما أن ركزت الرمح فيه
تنبه كالرقيد من الجراح
٧- فقلت بحق أبيك سهل
فلا تحوج إلى سفح التلاحى
٨- فقال : لقد ظفرت فنل هنيئًا
بإسعاف وبذل مستباح!
٩- فلما أن وضعت عليه رحلى
تبدى منشدًا شعر امتداح :
١٠- «ألستم خير من ركب المطايا
وأندى العالمين بطون راح»

نلاحظ من قراءة هذه القصيدة :

أولا : أنها قصيدة مقطوعية تتكون من مقطوعتين متساويتين تنتهى كل مقطوعة ببيت مضمن .

ثانيا : أن البيت السابق للمضمن يوطئ له بلفظ الإنشاد .

ثالثا : أن البيت المضمن أساس موسيقى (فهو صوت من أصوات الأغانى) يضبط عليه الشاعر إيقاعه ، ولنلاحظ على سبيل المثال الخاطف :

شطرة مضمنة : «عشية هم صحبك بالرواح» .

شطرة ضبط : إلى أنْ همّ ديك بالصياح .

رابعا : أن ذيل القصيدة وذروتها (وذروة كل مقطوعة) بيت مضمن مستعار دون خجل أو حتى شبهة اتهامه بالسرقة ، فقد اتهم النقاد أبا نواس بكثير من السرقات ، وغضوا النظر عن هذا التضمين الذى يفرض نفسه حلالاً زلالا! .

وتتصاعد تجربة أبى نواس فيدرك حلاوة أن يصير البيت الأخير من القصيدة مضمنًا مستعارًا على لسان أحد الصبيان أو إحدى النساء ، فتكثر القصائد المنتهية ببيت (أو شطر) مضمن داخل الأعمال الثلاثة والخمسين المذكورة ، ليصل عدد القصائد والمقطوعات المنتهية بأكثر من شطرين (ثلاثة أشطار إلى ستة) إلى ٥ أعمال . ويتفنن فى اختيار النهايات والتوطئة لها بالغناء إلى حد يضعنا فى جو شعبى احتفالى ملىء بالموسيقى وآلاتها . ونضرب عددًا من الأمثلة (١) :

---

(١) راجع المثل ١ - ٢٠ فى آخر المقطوعات الآتية حسب تدرج أرقام الأمثلة بالتتابع : ٧٦٣ ، ٧٥٦ ، ٦٨٣ ، ٦٨١ ، ٦٧٥ ، ٦٧١ ، ٥٩٧ ، ٥٦٥ ، ٤ ، ٧ ، ٣٠، ١٣٩ ، ١٨٢ ، ٢٢٤ ، ٢٣٩ ، ٢٨٨ ، ٣١١ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٥ .

(١) ولما لاح ضوء الصبح عنا
وحرك عوده بدر وسيم
بصوت أخى الحجاز ، فهاج شوقى :
« لمن طلل برامة لا يريم »
(٢) اسقنيها وغنّ صوتًا لك الخير - أعجما :
« ليس فى نعت دمنة لا ولا زجر أشأما »
(٣) وتغنى على المدام ثلاثًا :
« أزجر العين أن تبكى الطلولا »
(٤) وحتى تغنى لاهيًا متطربًا
غناء عميد القلب نشوان ماحل :
« خليلى عوجا من صدور الرواحل
بجمهور حزوى فابكيا فى المنازل »
(٥) ثم احتسى مسرعًا وغنى
بخسروى له دلال :
« عيناك دمعاهما سجال
كأن شأنيهما وشال »
(٦) هيفاء تسمعنا والعود يطربنا :
« ودع هريرة إن الركب مرتحل »
(٧) ثم تغنى وقد دارت بهامته
فما يكاد يبين القول إذ نطقا

« إن الخليط أجد البين فافترقا
وعلق القلب من أسماء ما علقا »
(٨) قالت ، وقد جعلت تمايل لى :
كتمايل الماشى على الدف :
« وجهى إذا أقبلت يشفع لى
وعذاب قلبك حسن ما خلفى »
(٩) فاشرب هديتى وغنّ القوم مبتدئًا
على مساعدة العيدان والناء
« لو كان زهدك فى الدنيا كزهدك فى
وصلى ، مشيت بلا شك على الماء »
(١٠) كم قد تغنت ولا لوم يلم بنا :
« دع عنك لومى فإن اللوم إغراء »
(١١) يغنّى وما دارات الكأس ثالثا :
« تعزى بصبر بعد فاطمة القلب »
(١٢) حتى تغنى وما تم الثلاث له
حلو الشمائل محمود السجيات
« يا ليت حظى من مالى ومن ولدى
أنى أجالس لبنى بالعشيات »
(١٣) . . . حتى تغنى وقد مالت سوالفه :
« يا دير حنة من ذات الأكيراح (١) »

---

(١) « يا دير . . . » أحد الأصوات المشهورة غناه المسدود (العقد جـ ٧ ص ٣٩) .

(١٤) ... لا سيما إن شداك ذو نطف :
«يا دار أقوت بالتف من جدد»
(١٥) لما تغنت والسرور يحثها :
«رحل الخليط جمالهم بسواد»
(١٦) وكل كندية قالت لجارتها
والدمع ينهل من مثنى ومن وحد :
«ألهى امرأ القيس تشبيب بغانية
عن ثأره وصفات النؤى والوتد»
(١٧) رفع الصوت بصوت
هاج للقلب ادكارا :
« صاح هل أبصرت بالخبتين من أسماء نارا »
(١٨) يحكى صداه مجيد الصوت إذ نطقت
منه اللغات على طبل ومزمار :
«فذاك قبل نزول الشيب عادتنا
لكننا نرتجى غفران غفار»
(١٩) ونغنى ما اشتهيناه من الشعر جهارا :
«اسقنى حتى ترانى
أحسب الديك حمارا»
(٢٠) ... ... وغنى معلنًا ... ... :
«يا من أضر به السهرْ عندى من الحب الخبرْ»

(٢١) فاحت برائحة ، قال العريف لهم :

« هل فى محلتنا دكان عطار »

والأمثلة السابقة تغنى عن كل كلام فى تصوير الجو الشعبى الذى تتميز به هذه الأعمال الشعبية ، واتكاء الشاعر عليها لضبط إيقاعه ، وهو أمر يتمثل فى اتخاذه من أبيات له يكررها المرة بعد المرة ضمن الأبيات المضمنة ، وبعضها على وزن بعض الأصوات مثل صوت « أتصحو أم فؤادك غير صاح » الذى نسج على نظمه قصيدة « يا دير حنة من ذات الأكيراح (*) » ، والتى اتخذ مطلعها هذا شطرًا مضمنًا يضبط عليه . ومن مثل أشعار له لا أظن إلا أنها كانت غناء شعبيًا يردده الصبيان الذين يروى عنهم أبو الشمقمق وأمثالهم مثل قوله : « أحسب الديك حمارا » ، وربما كانت حداء من مثل قوله : « يا من أضربه السهر ، عندى من الحب الخبر » . وقد يتجاوز الأغنية الشعبية إلى المثل سواء كان مثلا عربيًا أو أعجميًا (١) . وقد يأخذ بعض اللفظ العامى ويلفقه على إيقاع معلوم ، وأغلب الظن أن هذا اللفظ كان فقرة

(*) تبدأ هذه القصيدة القصيرة هكذا :

يا دير حنة من ذات الأكيراح من يصح عنك فإنى لست بالصاح

مما يؤكد فكرة ضبط الإيقاع ومحاولة تشكيل معجم صيغى خاص بالشاعر (م ١٩٧ الديوان) .

(١) راجع (بالديوان) المقطوعات ٥٧ (المثل الأعجمى) ، ١٢٢ ، ٧٣٧ (أمثال عربية) .

من أغنية شعبية مثل قوله : « أرفق حبيبى ، أنت مستعجل »⁽¹⁾ . وتوحى هذه العبارة أنها من كلام النساء أو من غنائهن . وأدخل فى ذلك العبارة التى ما زالت ترددها بنت البلد المصرية حتى اليوم « اليوم لى سنه ما مسنى بلل »⁽²⁾ ، كناية عن هجر زوجها لها فى الفراش فترة طويلة ، ومن المدهش أن الشاعر إذا توقف عن التضمين ، فإنه قد تعود أن ينهى الأغلبية الساحقة من قصائده بأبيات تعج بالظرف والرقة والشعبية ، وتتمادى فى غنائيتها ولو كانت غنائية حادة مكشوفة تستخدم لغة الصبيان فى عرض الشارع مثل قوله :

ما زلت أجرى كلكلى فوقه   حتى دعا من تحته قاقا ⁽³⁾

كأن أبا نواس قد ربط شعره بالموسيقى والعامية بصفة خاصة كلام الصبيان والنساء ، ولكن الارتباط بالموسيقى ربطه أيضًا بالتراث الشعرى القديم كما ربطه - إذا صدق حدسنا حول محاكاته أو أخذه لأغان شعبية - بالتراث الشعبى العربى الأعجمى ، ولا سيما أنه يشير إلى أصوات حجازية وأعجمية فيما يورد من أغان يضبط عليها شعره كما نرى فى المثال ١ ، ٢

---

(١) آخر المقطوعة ٧١٥ (بالديوان) .

(٢) آخر المقطوعة ٧٢٤ .

(٣) آخر المقطوعة ٦٢٥ (بالديوان) .

من أمثلة الأبيات المضمنة التى أوردناها . كما أننا قد أوشكنا منذ قليل لبيان إشارته إلى تضمين أمثال عربية ، و«أعجمية» على حد تعبيره . ونحن هنا يهمنا قبل كل شىء طبيعة علاقته بالموسيقى وبالجو الشعبى المتصل إلى حد كبير بالنسوان والصبيان ، ثم عناصر أخرى شعبية بل ودينية ، فقد تمثل الصوت القرآنى فى جماله وإيقاعه ، وضمن مقطوعة صغيرة له من بيتين شيئا من آى القرآن الكريم (١) :

وقرأ معلنًا ليصدع قلبى
والهوى يصدع الفؤاد الكليما
« أرأيت الذى يكذب بالدي . . . ن ، فذاك الذى يدع اليتيم » .

وهكذا يرتبط الشعر بلغة الحياة اليومية وإيقاع تلك الحياة المتمثل فى الموسيقى من ناحية والنص القرآنى الخالد ، الذى إن كان قد تمثله صراحة فى هذه المقطوعة اليتيمة إلا أنه قد سرى فى شعره بصورة غير مباشرة (*) ، تمامًا كما فعل مع الحديث الشريف فى نهاية مقطوعة له (٢) :

إن القلوب لأجناد مجندة
لله فى الأرض بالأهواء تختلف

---

(١) مقطوعة ٧٨٢ (الديوان) .

(*) انظر آخر المقطوعة ٧١٤ (الديوان) :

والله - فى كل هذا حسبى ونعم الوكيل

(٢) مقطوعة ٥٥٤ (الديوان) .

فما تعارف منها فهو مؤتلف
وما تناكر منها فهو مختلف

فلم يترك عنصرًا حيًّا إلا لجأ إليه لخلق معجم لصيغ جديدة سعيا وراء شعر جديد ظاهرى المذهب فيما يبدو من قوله فى مهاجمة الطلل - أيضًا - فى آخر قصيدة له (١) :

فعلام تذهل عن مشعشة
وتهيم فى طلل وفى رسم
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كأنت فى العلم
وإذا وصفت الشىء متبعًا
لم تخل من زلل ومن وهم

ومن ثم فهو إذا نعت الرياض (٢) :

لا أنعت الرياض إلا ما رأيت به
قصرًا منيفًا عليه النخل مشتمل
فهاك من صفتى إذا كنت مختبرًا
ومخبرًا نفرا عنى إذا سألوا

وعليه فهو ضد السلفية يصف ما يرى (بعينه وعين خياله) ويريد بلاغة جديدة يراها فى وصف الخمر :

---

(١) مقطوعة ٧٥٤ (الديوان) .

(٢) مقطوعة ٦٨٨ (الديوان) .

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والبلاغة الجديدة تقوم على المعاينة ومخالفة القيم المستقرة شأن كل جيل بعد جيل (١) :

أبدًا ما عشت خالف دأب قوم بعد قوم

لأن صور الحاضر تتراكم فتحول دون رؤية صور الماضى ، فالتمسك بها وهم بل لا شيء ، فالجهل بها والعلم سيان (٢) :

ألا لا أرى مثل ما امترى اليوم فى رسم
تغص به عينى ويلفظه وهمى
أتت صور الأشياء بينى وبينه
فجهلى كلا جهل ، وعلمى كلا علم

ولهذا يبحث بوعى عن إيقاعه فى الموسيقى سواء كانت أعجمية أو حجازية ، وفى إيقاع الواقع كما تراه عينه ، على مذهب الظاهرية ، متجاوزًا التقليد بقدر ما يمكنه ، وهنا كانت محاولته المحدودة فى مشاركة مع بشار وأبى العتاهية فى الضرب عرض الحائط حينا بالعروض المستعمل ، بحثًا عن سبيل فى العروض المهمل (٣) وفى مخالفة البحور العروضية بعض

---

(١) راجع المقطوعة ٧٥٢ (بالديوان) .

(٢) راجع المقطوعة ٧٥٨ (بالديوان) .

(٣) راجع العصر العباسى الأول لشوقى ضيف ص ١٩٦ ، ثم راجع ص ١٩٥ ثم ص ١٩٨ ، ١٩٩ ، وأخيرًا راجع هذا البحث ص ٢١٥ .

المخالفة ، وأخيرًا مطاردة إيقاع اللفظ العامى والأغنية الشعبية ، والقرآن الكريم والحديث الشريف .

وفى مجال إيقاع العناصر الثلاثة الأخيرة بحث أبو العتاهية عن إيقاع شعره فى عملية تدريب شاقة بل ومذهلة نراها عنده فى خطوتين ، الخطوة الأولى : هى جمع المادة عبر الانغماس فى ثقافة العصر ، وفى الحياة اليومية فى الشوارع الخلفية اندماجًا فى المخنثين تارة ، وفى الحجامة تارة أخرى (١) ، وربما مع الصبيان وبائعى الجرار زملاء مهنته القديمة ، ثم الخطوة الثانية : تحويل هذه المادة المجموعة إلى شعر لا يبتعد عن الحياة من ناحية ، ولا يبتعد عن إيقاع الشعر من ناحية أخرى (٢) . وقد نجح فى ذلك عن طريقين : الأول الإكثار من الشعر (*) ، حتى كاد أن يكون كلامه كله شعرًا لو شاء (٣) ، وانغمس فى نظم أرجوزة كبرى سماها ذات الأمثال تحتوى على أكثر من أربعة آلاف مثل ، وأربعة آلاف بيت (٤) ، وهى أرجوزة مزدوجة .

---

(١) الأغانى جـ ٤ ص ٤٧ .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٩٦ - ٢٠٩ .

(*) الإكثار من الشعر صفة للمحدثين ، حتى أن بشارًا زعم أن له ١٢ ألف قصيدة (الأغانى جـ ٣) ودعبل يقول : « مكثت ستين سنة ليس من يوم ذر شارقه إلا وأنا أقول فيه شعرًا » . (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٥١) .

(٣) البيان والتبيان جـ ١ ص ١١٥ ، ثم الأغانى جـ ١٨ ص ١٧٣ .

(٤) الأغانى جـ ٤ ص ٣٦ - ٣٧ .

وهذه ظاهرة متكررة عند إبان بن عبد الحميد وغيره (١) . وقالوا : « لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربرى كان مفرقًا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع ما هى عليه بطبقات ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق . ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء ، لم يكن لذلك عنده موقع (٢) » . وسواء اتفقنا مع هذا القول من عدمه ، فقد دخلت العامية على نطاق واسع إلى الشعر ، وانتظمت صيغًا ، يتداولها الشعراء فى الأجيال التالية ، وخلال ذلك تنمو هذه القصائد الطوال لتصير نوعًا أدبيًا من ناحية ، ومجرد أسلوب تعليمى عندما نظمت فيها العلوم من ناحية أخرى . وقد بدأ ذلك بالفعل إبان بن عبد الحميد ولحقه فى ذلك الفزارى وآخرون ، وقد تطورت الأرجوزة إلى أرجوزة ثلاثية الأشطار . وكما كانت تتغير القوافى بعد كل شطرين مصرّعين - إذا صح التعبير - صارت تتغير كل ثلاث شطرات (٣) ، وكأننا نتوجه مع التطورات السابقة نحو تطور

---

(١) شوقى ضيف ، العصر العباسى الأول ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٩٠ ، ١٩١ .

(٢) الجاحظ ، البيان والتبين (تحقيق عبد السلام هارون) ط ٥ ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ جـ١ ص ٢٠٦ .

(٣) العصر العباسى الأول ص ١٩١ - ١٩٢ ، وجد ذلك من قبل فى الرجز بكثرة ، ولكن ليس على مستوى القصيدة ، وإنما لدينا وفرة من الحداء أو غناء الآبار أو أغراض =

جديد تتعدد فيه القوافى ، بشكل يطرد فى تلك القصائد الطوال ، ويرافق ذلك انقسام البيت الشعرى إلى فقرات كانقسام أغصان الموشحة وأقفالها ، بل الإقبال الجسيم على الأوزان القصيرة والمجزوءة والمسمطات القائمة على هذه الأوزان ، جعل من الأشطار مجرد فقرات قصيرة تكاد تقوم على تفعيلة واحدة كما نرى فى المسمط الأتى لآبى نواس (١) :

سلاف دن　　كشمس دجن
كدمع جفن　　كخمر عدن
طبيخ شمس　　كلون ورس
ربيب فرس　　حليف سجن
يا من لحانى　　على زمانى
اللهو شانى　　فلا تلمنى

ويلتقى تعدد القوافى مع قصر الأشطار مع البيت التقليدى فى آن واحد داخل مقطوعة يتيمة - قد يكون لها نظائر فى المستقبل عند اكتشاف تراثنا بشكل دقيق - عثر عليها شوقى ضيف ، تنسب لديك الجن هى (٢) :

= أخرى ذات ثلاث شطرات فقط موحدة القافية ، أما ظهور قصيدة تصبح وحدتها الثلاث شطرات تتكرر كل مرة بقافية مختلفة فهذا هو الجديد .

(١) نقلنا هذا المسمط عن الشعر العباسى ص ١٩٩ - كذلك راجع ص١٩٣، لمراجعة ما يكتبه شوقى ضيف عن التجديد فى الأوزان والقوافى .

(٢) العصر العباسى الأول ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

قولى لطيفك ينثنى   عن مضجعى عند المنام
عند الرقادْ/ عند الهجوع   عند الهجودْ/ عند الوسنْ
فعسى أنام فتنطقى   نار تأجج فى العظام
فى الفؤادْ/ فى الضلوع   فى الكيودْ/ فى البدنْ
جسد تقلبه الأكفّ   على فراش من سقام
من قتادّ/ من دموع   من وقودْ/ من حزنْ
أما أنا فكما علمـ . . . .   ت ، فهل لوصلك من دوام
من معادْ/ من رجوع   من وجود/ من ثمن

النص شعر مقطوعى مثل الموشحات يتكون من أربع مقطوعات كل مقطوعة تتكون من غصن واحد طويل ، يمثل بيتًا شعريًا غير مصرع من شطرين ، ثم من قفل يتكون من أربع فقرات تتحد قافية الفقرة الأولى والثالثة منها بينما تختلف الثانية والرابعة . وأخيرًا تتحد القوافى لكل من الغصن والقفل فى كل المقاطع ، ومع ذلك فهى مع عناصر غزيرة قد تؤدى إلى الموشحة ، لكنها ليست موشحة ، فقط تضيف ظاهرة تعدد الفقرات والقوافى بل وتعدد الأوزان داخل القصيدة الواحدة . وكل ذلك من نتائج الاتجاه المحدث الذى كتب له أن يرتد عن الحداثة عند الجيل الثانى بعد أبى نواس وأبى العتاهية ، لكى يشهد القرن الثالث انحسار موجة التقدم تدريجيًا لينتهى عصر الاستقرار والازدهار فى بغداد التى ستنشغل بمشاكل تتصاعد

كلما تقدم هذا القرن الثالث نحو نصفه الثانى . وهذا الجو الذى تعلو فيه طبقات الموالى والجند ، وتنتقل الجيل بعد الجيل إلى عداد النبلاء ، لم يعد هناك مجال لصعود الطبقة الدنيا إلى أعلى فتنحصر الأرستقراطية وتغلق بابها ، ويعم الجهل الذى يحدثنا عنه الهمذانى فى مقاماته ، ليصل إلى الصورة الرفيعة التى نراها فى مقامات الحريرى بعد ذلك بقرن ، ويبقى الصراع الآن بين أجناس : فرس/ ترك (بما فيهم الأكراد)/ عرب . وهنا أمام سطوة الأرستقراطية وقادة الجند تضعف الدولة وينمو الاتجاه المحافظ فى الشعر ويظهر أبو تمام والبحترى ، فى ظل الفترة الأخيرة من مجد الخلافة العباسية ، لكنها الفترة الأولى لطغيان قادة الجند واستبداد الأرستقراطية . إنها فترة مليئة بالتعقيدات ، لكن أيضًا بالتقعيد والكلاسيكية . ابتعد الشعر عن العامية وعاد يجتر تراثه الصيغى القديم مضافًا إليه التراث الصيغى المحدث ، الذى سيفقد بالضرورة حداثته فى الأجيال التالية ، ويكفى أن نصور محافظة هذا الجيل فيما يروى عن « أحمد بن سعيد الحريرى من أن أبا تمام حلف ألا يصلى حتى يحفظ شعر مسلم وأبى نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما . قال : ودخلت عليه . فرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا؟ فقال : « اللات والعزى ، وأنا أعبدهما من دون الله ! » ⁽¹⁾ . أما البحترى فقد

---

(١) الأغانى جـ ١٩ ص ٥٣ .

كان يتشبه بأبى تمام فى شعره ويحذو مذهبه ، وينحو نحوه فى البديع الذى كان أبو تمام يستعمله ويراه صاحبًا وإمامًا ، ويقدمه على نفسه ، ويقول فى الفرق بينه وبينه قول منصف : « إن جيد أبى تمام خير من جيده ، ووسطه ورديئه خير من وسط أبى تمام ورديئه (١) » . وعمومًا ، فقد جعل من أبى تمام الرئيس والأستاذ ، وأما البحترى فهو التابع له ، الآخذ منه ، اللائذ به ، نسيمه يركد عند هوائه ، وأرضه تنخفض عن سمائه (٢) .

فأبو تمام يسير فى ركاب المحدثين تابعًا لهم ، والبحترى فى ركاب أبى تمام . ولعل لهما فى ذلك بعض الحق ، فهما أخذا على عاتقيهما بقاء تراث الحداثة على قيد الحياة ، لكنهما أوقفا تياره الطموح لتغيير الواقع الشعرى ، وقصراه على الرضا بهذا الواقع والدوران داخله وإعادة مزج التراث البدوى بتراث المحدثين الحضارى (٣) فعاد تدريجيًا للشعر عموده وضجيجه ، وابتعدت عن لغة الحياة لغته نحو الجزالة والفخامة وارتفاع

---

(١) نفسه جـ ١ ص ٣٩ .

(٢) نفسه ص ٤٠ .

(٣) يبدو ذوق البحترى البدوى فيما يرويه محمد بن القاسم بن مهرويه : قال لى البحترى : دعبل بن على أشعر عندى من مسلم بن الوليد ، فقلت له : كيف ذلك؟ قال : لأن كلام دعبل أدخل فى كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبه أشبه بمذاهبهم ، وكان يتعصب له (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٣٦) . واتجاه دعبل مفهوم فهو بشكل أو بآخر من جيل أبى تمام والبحترى وتلميذ للمحدثين (مسلم بن الوليد) يتجه نحو البدوى مبقيا عناصر حداثية (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٥٧ ، ص ١٨٥ ، ص ١٧٩) .

الصوت ، واستقر نهائيًا على يدى الشاعرين المتعاقبين أستاذا وتلميذًا - ومعهما جيل من المولدين - عروض الخليل ، وما يتبعه من فصاحة والتزام بالهياكل الموروثة . ولولا أن هذا ليس من شأننا فى هذه الدراسة ، لأطلنا فى تفصيل ذلك . ولكننا فقط ألمحنا لعودة الكلاسيكية فى بغداد ، لكى نشير إلى أن الحداثة التى تتلاشى فى بغداد ستستمر مسيرتها ولكن بعد نفيها إلى الأندلس .

الحداثة في الموسيقى العباسية

فيما يبدو أن الغناء العربى قد نشأ فى المدينة وفى مكة ، أى أنه حجازى . ونقصد بالغناء هنا الموسيقى والكلمة معًا يتم أداؤهما ووضعهما على يد مغنين وموسيقيين محترفين . ومعنى ذلك أن الغناء قبل ذلك كان شعبيًا وجماعيًا مثل الغناء الذى تغنى به أهل المدينة عند استقبال النبى (ﷺ) : « طلع البدر علينا » . إن هذا الحدث مثير ، ولكننا نحكيه بل ونعلم أولادنا تلك الأغنية بلحنها الشعبى ، دون أن يلفت نظرنا بل دون أن نسأل لماذا استقبل الرسول الأمين بالغناء؟ إنها المرة الأولى - وأنا أسطر هذه السطور - التى ألتفت فيها إلى عمق دلالة هذا الحدث ، ويزداد دور الغناء أهمية عندما يحتار المسلمون فى مكة وقد اعتراهم القلق بسبب علمهم بخروج الرسول من قريتهم دون علم بوجهته السرية . « قالت أسماء : فمكثنا ثلاث ليال ، وما ندرى أين وجه رسول

الله (ﷺ) ، حتى أقبل رجل من الجن من أسفل مكة ، يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب ، وإن الناس ليتبعونه ، يسمعون صوته ، وما يرونه حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول :

جزى الله رب الناس خير جزائه
رفيقين حلاَّ خيمتى أم معبد
هما نزلا بالبر ثم تروحا
فأفلح من أمسى رفيق محمد
ليهنا بنو كعب مكان فتاتهم
ومقعدها للمؤمنين بمرصد

. . . فلما سمعنا قوله ، عرفنا حيث وجه رسول الله (ﷺ) ، وأن وجهه إلى المدينة (١) » . فالغناء إذن قديم ومهم جدًا فى الحياة الاجتماعية فى المدينتين مكة والمدينة ، بل وفى الحياة الدينية . وهو غناء له شعر مخصوص « شعر غناء العرب » أو قل له ألحانه التى يحفظها الناس ويحفظون كلماتها ، وعلى ضوء اللحن يطوِّرون الكلمات للمناسبة يضيفون إليها ويحذفون منها .

وانتقال العرب من هذا الغناء الشعبى (الذى يحمل أداؤه نوتته الموسيقية معه ، فنحن نحفظ « طلع البدر علينا » بلحنها أو قل بأنغامها الأولى) إلى ما يطلق عليه كتاب الأغانى « الغناء

---

(١) ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط طه عبد الرءوف سعد) بيروت ، بدون تاريخ ، جـ ٢ ص ٩٥ - ٩٦ .

المتقن » أو ما نسميه اليوم الغناء المحترف قد تم متأخرًا ، وبعد البعثة بكثير ، وما سبقه من غناء فردى سيكون غناء فرديًا تلقائيًا على عزف الأوتار الصوتية ، دون مساعدة آلات على الإطلاق ، أو بمساعدة آلات بدائية مثل الطبل والناى . ولعل الأعشى كان واحدًا من هؤلاء المغنين حيث أطلق عليه صناجة العرب ، واشتهر النابغة الجعدى بالغناء (*) .

وأول محاولة لتطوير هذا الغناء الفردى يبدو أن صاحبها هو مطرب المدينة طويس ، وربما شاركه فى ذلك ابن مسجح ، فالتواريخ ليست واضحة ، ولكننا سنجد أن الملحنين الذين صنعوا الغناء العربى فى الحجاز كلهم متعاصرون .

وقد حاول المؤرخون وربما هؤلاء المطربون بأنفسهم - خلق جو أسطورى يحيط بهم تخنثًا من ناحية ودعاية من ناحية أخرى . وقد يكون لهذا الجو قدر من الصحة أو الكذب لكن له دلالته الكبرى باعتباره رؤية الناس والإخباريين بل والمغنين أنفسهم لظاهرة الموسيقى والغناء ومحرفيهما .

(*) إننى أتصور أن إنشاد الشعر فى القديم ، لم يكن إلا محاولة لإقامة وزنه بلون من الغناء ، وإن العرب الذين ابتدعوا تجويد القرآن ، وقراءاته غناء ، لم يفعلوا ذلك من فراغ ، بل إنهم طوروا شيئًا من إنشادهم الكلام الموزون ليناسب النص المقدس والجليل . ومن ثم لم يريدوا أن يختلط هذا - ولو على سبيل الشبهة - بقراءاتهم المغناة للنص الكريم ، فأوقفوا إنشاد الشعر بالأسلوب القديم ، ولعلهم نقلوه إلى شىء من فهاهة الخطاب ، وطنطنتها كما كان ينشد فى النصف الأول من هذا القرن .

يقول طويس عن نفسه : « أنه ولد يوم قبض رسول الله (ﷺ) وفطم يوم مات أبو بكر ، وختن يوم قتل عمر ، وزوج يوم قتل عثمان ، وولد له يوم قتل على رضوان الله عليهم أجمعين . . . وقيل : إنه ولد له يوم مات الحسين بن على عليهما السلام » (١) .

ما دور هذا المطرب الذى تكاد تلك الصدف أن تجعل منه المسيخ الدجال؟ لعله دور ضخم جدًا ، فهو « أول من غنى بالعربى بالمدينة » . . . وكان لا يضرب بالعود . إنما كان ينقر بالدف (٢) » . والدف آلة الإيقاع فى الموسيقى العربية القديمة ، ولهذا كان هذا الرجل هو أول من تغنى بالمدينة غناء يدخل فى الإيقاع (٣) . ويصفه صاحب الأغانى فى ترجمة أخرى له بأنه أول من غنى الغناء المتقن من المخنثين (٤) . ويقال إنه أفضل من غنى بالهزج وكان أول غنائه فيه ، حتى ضرب به المثل فى إجادة هذا الغناء بقولهم : « أهزج من طويس (٥) » .

والخطوة الثانية على يد ابن مسحج ، ويبدو أنها متأخرة قليلاً عن طويس أو معاصرة ، فقد بدأ فى عصر خلافة عبد الله

---

(١) الأغانى جـ ٣ ص ٢٧ .

(٢) نفسه جـ ٣ ص ٢٧ ، ٢٩ .

(٣) نفسه ص ٢٩ . ولعل دخول غنائه الإيقاع هو ما قصد به « العربى » فى قول « أول من غنى بالعربى » . أو لعله أراد صفة لآلة ما . عمومًا العبارة غامضة .

(٤) نفسه جـ ٤ ص ٢١٩ .

(٥) نفسه ص ٢١٩ ، جـ ٣ ص ٢٨ .

ابن الزبير . وأيضا ارتبط تعلمه الغناء بكارثة كبرى فقد احترقت الكعبة ، وأحضر ابن الزبير عمالاً من الروم والفرس لبنائها ، فكانوا يتغنون بألحانهم فأخذ عنهم ما أعجبه من تلك الألحان ووفقها مع الشعر العربى . وهكذا نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ، ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والاسطوخوسية ، وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناء كثيرا ، وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز ، وقد أخذ محاسن تلك النغم ، وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم ، خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ، ولحنه ، وتبعه الناس بعد (١) .

ويأتى جيل من كبار الملحنين والمغنين يأخذ بيد الموسيقى والغناء وتصبح أصواتهم - كما سنرى فى كتاب الأغانى فى كل صفحة - أشبه بالمعلقات فى الشعر الجاهلى ، وأشهرهم معبد والغريض وابن سريج وابن محرز وابن عائشة . ويتتلمذ على معظمهم يونس الكاتب (٢) فيكون أول من دون الغناء . فحفظ تراثًا كبيرًا من الضياع كما نتوقع فمثل علامة كبرى فى طريق تطور الغناء العربى الذى ما يزال شابًا يافعًا حديث النشأة .

---

(١) نفسه جـ ٣ ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٢) نفسه جـ ٤ ص ٢٩٨ .

والعلامة الكبرى القادمة هى : آل الموصلى وآل المهدى . فى الفريقين انتعش الغناء وانطلق عنصر الابتكار والتقدم فى ظل الموسيقى إلى مدى بعيد سيصطدم بجدار الكلاسيكية والتحجر والقيود ، تماما كما اصطدم الشعر حسبما رأينا فى الصفحات الأخيرة .

من هم آل الموصلى؟ القصة تبدأ بمؤسس هذه الأسرة النبيلة الدور فى تاريخ الثقافة الإسلامية والعربية؛ إنه إبراهيم الموصلى(١)! .

يحكى حماد بن إسحق عن أبيه قال : «أسلم أبى إلى الكتاب فكان لا يتعلم شيئًا ، ولا يزال يضرب ويحبس ، ولا ينجح ذلك فيه ، فهرب إلى الموصل وهناك تعلم الغناء»(٢) . أما «سبب طلبه الغناء أنه خرج إلى الموصل ، فصحب جماعة من الصعاليك ، كانوا يصيبون الطريق ويصيبه معهم ، ويجمعون ما يفيدونه ، فيقصفون (*) ويشربون ويغنون ، فتعلم منهم شيئا من الغناء وشدا ، فكان أطيبهم وأحذقهم ، فلما أحس بذلك من نفسه ، اشتهى الغناء وطلبه ، وسافر إلى المواضع البعيدة فيه»(٣) . أما سبب تسميته

---

(١) إبراهيم الموصلى عاش فى الفترة من ١٢٥ - ١٨٨ هـ .

(٢) الأغانى جـ ٥ ص ١٥٦ .

(*) القصف هو الرقص مع الجلبة .

(٣) نفسه .

بالموصلى ، فطبقا لرواية ابن خردذابة « أنه كان إذا سكر ، كثيرًا ما يغنى على سبيل الولع :

أنا جت من طرق موصل   أحمل قلل خمريا
من شارب الملوك ، فلا   بد من سكريا (١)

إن الرجل قد صحب الصعاليك ، فتعلم أغانيهم الشعبية وتلك لا شك أغنية من أغانيهم . وتعلمه « الغناء المتقن » بعد ذلك سيدفع بروح الحداثة إلى الغناء العربى بعد أن استقر على ترديد أصوات عمالقة الغناء فى مكة والمدينة . وقد طالت إقامته فى الموصل وتزوج هناك من امرأتين فارسيتين من نفس جلدته هما : دوشار وشاهك أم ابنه العبقرى إسحق (٢) . وفى الموصل أخذ الغناء العربى والفارسى (٣) . وقد قال الشعر المحدث (*) ومنه ما قاله فى زوجته دوشار (٤) :

---

(١) نفسه ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(٢) نفسه ص ١٥٨ .

(٣) نفسه ص ١٥٨ ثم ١٥٩ .

(٤) نفسه ص ١٥٨ .

(*) كان يسلك طرق الصعلكة بحثًا عما كان يبحث عنه شعراء الحداثة ، فهو يقول : « دخلت الرى فكنت آلف فتيانًا من أهل النعم ، وهم لا يعرفوننى ، فطال ذلك على أن دعانى أحدهم ... فأخرج جاريته ..فتغنت ، فرأيتها صالحة الأداء كثيرة الرواية ... فدعوت بعود فلما جىء به اندفعت فغنيت صوتى فى شعرى :

أنا بالرى مقيم   فى قرى الرى أهيم

وكذلك يقول : « كنت فى شبابى ألازم أصحاب قطر بل وبارى وما أشبه هذه المنازل ، فأتخذ فيها الخمار اللطيف ... فجئت إلى بارى يومًا ، فلقينى خمارى ، =

دوشار يا سيدتى   يا غايتى ومنيتى
ويا سرورى من جمـ . . .   يع الناس ردى سنتى

وعندما ارتفع شأنه وجالس الخليفة المهدى ، وكان هذا لا يشرب فأراده على ملازمته وترك الشراب فأبى عليه ذلك ، وكان إذا جاءه جاءه منتشيًا ، فغاظه ذلك منه ، فضربه وحبسه – فى الحبس . وعندما أخرجه من الحبس عاتبه على الشراب والتبذل فى بيوت الناس ، فقال له : يا أمير المؤمنين! إنما تعلمت هذه الصناعة للذتى وعشرتى لإخوانى . فأعاده للحبس(1) . وخرج فى عهد الهادى ، وقد حبسه الرشيد أيضًا وأطلقه .

وخلال رحلة إبراهيم مع الكتابة والقراءة فى الحبس يثقف نفسه حتى صار رجلاً مفوهًا ، إن خطب أجزل ، وإن كتب

= فقال لى : يا إسحق عندى شىء من بابتك (خمر يناسبك) وكنت قد عملت لحنى هذا :

اشرب الراح وكن فى   شربك الراح وقورًا
فاشرب الراح رواحًا   وظلامًا وبكورًا

(راجع الأغانى جـ ٥ ص ١٨٨ ثم ص ١٩٧) .

وإبراهيم يجعل فى النص الثانى كلمة « لحن » بمعنى « صوت فى شعره » طبقا للنص الأول . والحداثة واضحة فى شعر النصين . ومن شعره المحدث الواضح ما قاله فى مرضه :

هل والله طبيبى   من مقاساة الذى بى
سوف أنعى عن قريب   لعدو وحبيب

(الأغانى جـ ٥ ص ٢٥٣) .

(١) نفسه ص ١٦٠ ، كان إبراهيم بن المهدى يردد مثل هذه العبارة .

رسالة أحسن ، وإن قال شعرًا أحسن (١) . وقد وصف بأنه جد الغناء العربى ، وهو أول من وقع بالقضيب ، حيث كان يمسك بيده قضيبًا فى أثناء الغناء ، وجعل ينقر به نقرًا يوافق به غناء المغنين وعزف العازفين (٢) ، ولعل هذا القضيب هو أصل العصا المايسترالى إلى الذى يقود به المايسترو فرق الأوركسترا الغربية اليوم . وقد حرص على نشر الغناء والموسيقى فى بيوتات أعيان الخلافة ، «فلم يكن الناس يعلمون الجارية الحسناء الغناء ، وإنما كانوا يعلمونه الصفر والسود ، وأول من علم الجوارى المثمنات كان (إبراهيم الموصلى) ، فإنه بلغ بالغناء كل مبلغ» ، (٣) فكان يشترى القيان ويعلمهن الضرب والغناء ثم يبيعهن (٤) . وهو فوق ذلك أستاذ أولاد الخلفاء العباسيين ، وعلى رأسهم تلميذه النابغة إبراهيم بن المهدى (٥) . وقد تجاوز ذلك إلى تعليم أبناء الأعيان والأغنياء لحصافته فى رفع الغناء والمغنين (٦) .

---

(١) نفسه ١٧٠ .

(٢) على العسيلى العاملى ، الغناء فى الإسلام ، مؤسسة الألى ، بيروت ، ١٩٨٤، ص ١٢١ .

(٣) الأغانى ج ٥ ص ١٧٠ .

(٤) الغناء فى الإسلام ص ١٢٠ .

(٥) راجع الأغانى ج ٥ ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٦) نفسه ١٩٠ - ١٩١ .

وقد وصلت عبقريته حدًا جعل ابنه ينسب إليه تلقى الإلهام من الجن(١). ومع ذلك فقد خالفه بسبب اتجاه الابن إلى الكلاسيكية ، وتمجيده لها ومع ذلك ينكر على أبيه معارضة القدماء ، أو عمل أصوات فى أشعار تغنوا بها ، فكان يلوم أباه ويرى فى الشعر متسعًا . وتقوم منافرة بين الابن والأب تنتهى بانتصار الأب ، فيلطمه لطمة ما مر به مثلها منه قط . ويسكت بعد ذلك فما أعاد عليه حرفًا ، ولا راجعه بعد ذلك فى هذا المعنى (٢) .

وفى عهد إبراهيم يتم ما بدأه الأولون من تعريب الغناء إلى تعريب آلات الغناء ، ولإبراهيم علاقة ما بذلك ، فهو يحتضن زلزل ويتزوج أخته ولا يغنى إلا على ضربه ، وزلزل هذا أول من اخترع العيدان الشبابيط (*) ، وكانت قديمًا على عمل عيدان الفرس ، فجاءت عجبًا من العجب (٣) .

ولا شك أن إبراهيم عاصر عددًا لا بأس به من كبار المغنين والملحنين فكان أستاذهم ، وفى خبر للأغانى يبدو ظهور غناء كورالى وعزف جماعى يثير الانتباه «زار ابن جامع إبراهيم

---

(١) نفسه ١٩٣ - ١٩٤ .

(٢) نفسه ص ١٨٧ ثم ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(*) يبدو أن هذه العيدان هى بداية العود العربى يصنع على هيئة شبوط ، والشبوط نوع من السمك شكله يقترب من شكل العود الحالى .

(٣) نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ ، ثم ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

الموصلى؛ فأخرج إليه ثلاثين جارية فضربن جميعًا طريقة واحدة ، وغنين ، فقال ابن جامع : فى الأوتار وتر غير مستو؛ فقال إبراهيم : يا فلانة شدى مثناك . فكانت (عجيبة) فطنة ابن جامع لوتر فى مائة وعشرين وترا غير مستو ، (وأعجب منها) فطنة إبراهيم له بعينه (١)» .

فإذا جمعنا هذا الخبر مع تربيته للقيان بأعداد كبيرة ، ثم مع اتخاذه للقضيب نظن أنه مخترع الكورال موسيقى وغناء . والخبر السابق يكشف عن أستاذية إبراهيم لابن جامع .

وأستاذية إبراهيم دفعته إلى أسلوب التجريب فى الموسيقى ، كما فعل الشعراء المحدثون فى الشعر ، وهذا ما أحنق عليه ابنه إسحق ذا الميول السلفية المحافظة .

ولا نشك فى أن هذا التجريب هو الذى هدى إبراهيم إلى ابتداع الغناء الجماعى السابق الإشارة إليه بجانب استعمال العصا المايسترالى ، ثم افتتاح ما يشبه المدرسة لتعليم الموسيقى والغناء ونشرهما بين الناس ابتغاء ارتقاء الفن وأهله .

كما ابتدع الألحان الماخورية ، فافتتن بها الناس أشد الفتنة ، وكان إبراهيم يلقى الأصوات الماخورية على الجوارى ، فتضاعف ثمنهن . وقد ارتبط هذا الاختراع بالأسطورة ، فقد علمه له إبليس تارة وشيخ مشوه فى المنام تارة أخرى ، وقد ارتبط هذا الاختراع

---

(١) نفسه ص ٢٤٣ .

بشعر ذى الرمة (١) حتى أن إبراهيم طلب من الرشيد أن يقطعه (*) الغناء بشعر ذى الرمة بين يديه دون كل المغنين ففعل (٢) .

والغناء الماخورى حمل هذا الاسم المميز له طبقًا لطبيعة إيقاع خاصة ، وهى الإيقاع الأحادى فإنه أجزاء لسائر الإيقاعات باعتبار مذكور (٣) ، وهو أن تُخَيِّل كل نقرة منه مقطعًا بشرط أن يحاكى هذا التخيل أثناء الضرب لشدة ضرب الناقر ، وإبراز النقرة ، فيملأ طنين كل نقرة المسافة الزمنية بين النقرات ، فتصير فى الأذن كل نقرة مقطعًا (٤) .

كما أنه فيما يبدو أنه توصل إلى تقطيع للشعر جديد (٥) عند تركيبه على الألحان ف، البيت :

نعم عونًا على الهموم ثلاث
مترعات من بعدهن ثلاث

---

(١) راجع الغناء فى الإسلام ص ١٢٤ ، ثم أخبار ذى الرمة الأغانى جـ ١٨ ص ٤٨ - ٥٢ (ذكر خبر إبراهيم فى هذه الأصوات الماخورية) ، ثم الأغانى جـ ٥ ص ٢٣١ - ٢٣٧ .

(*) كان طلبًا غريبًا من إبراهيم فسأله الرشيد كيف يجعل من هذا الشعر إقطاعية له . فقال له أن تعطينى العهد والميثاق ألا تثيب أى مغن فيه أمامك ، ففعل الرشيد . راجع الهامش القادم .

(٢) الأغانى جـ ٥ ص ٢٣٨ - ٢٣٩ .

(٣) أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافة فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٦٣ .

(٤) نفسه ص ٤٨ ، وهذا يذكرنا بالموشح الأقرع .

(٥) الأغانى جـ ٥ ص ٢٢٤ - ٢٤٥ .

يصير طبقًا لما أمكننا تخمينه لابتسار النص :

نعم عونا على الهموم ثلاث مترعات/ من بعدهن ثلاث

وإذا صح ذلك ، فهو تمهيد لحنى للموشحات ، ولا سيما أن اللحن كان يسبق اختيار الشعر فى غنائه الماخورى ، ثم إن إبراهيم كان يتناوب فى غناء الصوت الواحد مع غلامه زيد ، فهو يغنى بيتًا وغلامه بيتا آخر من المقطوعة الشعرية المغناة (١) . إننا أمام موسيقار محدث مبتدع لا يخلو عمله من معارضة القدماء ، وأداء أصواتهم والتشبه بهم بالتغنى بأصوات له فى نفس الأشعار التى تغنوا فيها : فهو بين الموسيقيين أشبه ببشار بين الشعراء؛ التمكن من القديم وفتح طريق الحديث (٢) ، أمام الجميع فيما يبدو ما عدا ابنه إسحق ، الذى أقفل إعجابه بالقديم والتقعيد لهذا القديم ما فتح أبوه أمامه من طريق جديد . فما هو دور إسحق هذا الابن المرتد عمّا أحدث أبوه؟ .

تكاد أخبار إسحق بن إبراهيم الموصلى فى كتاب الأغانى أن تلحقه بالمعجزات ، ومع ذلك فنحن سوف نتحرى من أمره ما يتعلق بمحاولة للإجابة عن هذا السؤال .

---

(١) نفسه ص ٢٣١ ، وهكذا نتصور غناء الموشحات أغصانًا فأقفالاً .

(٢) هناك إشارة يتيمة فى ترجمة إبراهيم الموصلى فى الأغانى للموسيقى المحدثة ، تبرر لنا استعمال صفة الحديث والمحدث فى مجال الموسيقى (الأغانى ج ٥ ص ٢١٠) . كذلك يرد ص ٢٧٠ عن يحيى المكى « ... ألف كتابًا جمع فيه الغناء القديم ، وألحق فيه ابنه الغناء المحدث إلى آخر أيامه » .

إسحق شخصية متعددة الجوانب ، فهو شاعر وناقد ، وهو فى شعره محدث ، وفى نقده قديم عنيف العداوة ضد الحداثة والمحدثين فى الشعر والموسيقى جميعًا . ولهذا عندما يتحدث عن نفسه شاعرًا ، يأتى بشهادات كلاسيكية . فهو يحدث عن نفسه :

« أنشدت أعرابيًا شعرًا لى ، فقال : أقفرت (*) والله يا أبا محمد ، قلت : وما أقفرت ؟ قال : رعيت قفرة لم ترع من قبلك (يريد أبدعت (١)) » . ثم يحكى عن نفسه : « رأيت فى منامى كأن جريرًا ينشد شعره وأنا أسمع منه ، فلما فرغ أخذ بيده كَبَّةَ شعر فألقاها فى فمى فابتلعتها ؛ فأوّلَ ذلك بعض من ذكرته له ، أنه ورّثنى الشعر (٢) » . قال يزيد بن محمد : وكذلك كان ، لقد مات إسحق وهو أشعر أهل زمانه (٣) » والشهادتان من أعرابى بدوى ومن فحل من الأوائل ، ومع ذلك « فلا وعى » الرجل ينسبه للحداثة ، فكونه أقفر يعنى إتيانه بما لم يسبق إليه ، وهذه من أهم خصائص الحداثة ، ثم إن بذور الحداثة - لا شك فى ذلك - ترجع إلى جرير الذى يغرف من بحر ، ويتعلق بأهداب شعره كل من بشار ، وأبى نواس - كما رأينا فى الصفحات السابقة -

---

(*) يحكى إسحق أنه روى بعض الأعراب شعرًا (ثم يورد الشعر) فقال له بعد الاستماع للشعر : أفليت والله يا أبا محمد ؛ فقلت له : وما أفليت؟ قال : رعيت فى فلاة لم يرعها أحد قبلك ، (نفسه ص ٤٠٣) .

(١) نفسه ص ٢٧٦ .

(٢) نفسه ص ٢٧٤ .

(٣) نفسه .

يضمنانه فى قصائدهما الفريدة التشكيل القائمة على اللحون : صوت موسيقى فى شعر جرير خاصة (أو غيره عامة) .

وتتوالى الشهادات على لسان إسحق فقد « قال إسحاق فى ليلة من الليالى :

هل إلى نظرة إليك سبيل
يرو منها الصادى ويشفى الغليل
إن ما قل منك يكثر عندى
وكثير ممن تحب القليل

قال لما أصبحت أنشدتهما الأصمعى ، فقال هذا الديباج الخسروانى؛ هذا الوشى الإسكندرانى لمن هذا؟ فقلت له : إنه ابن ليلته؛ فتبينت الحسد فى وجهه . وقال : أفسدته (*)! أما إن التوليد فيه لبين » (١) . ولا نشك فى أن قول الأصمعى بالتوليد ، لا يعدو الحقيقة التى يريد أن ينكرها إسحق . ثم يعود إسحق للقول : «أنشدت أبا الأشعث الأعرابى شعرًا لى ، فقال : والذى أصوم له مخافته ورجاءه ، إنك لمن طراز ما رأيت فى العراق شيئًا منه ، ولو كان شباب يشترى لاشتريته لك ولو بإحدى يدى ، وإن فى كبرك لما زان الجليس وسره (٢)» .

(*) يقصد : أفسدت الشعر .

(١) نفسه ص ٣١٨ ، والتوليد يعنى الحداثة .

(٢) نفسه ص ٣٢٨ .

وما دام يصر على شهادة الأعراب فإنه يحدثنا : «كانت أعرابية تقدم علينا من البادية ، فأفضل عليها . وكانت فصيحة ، فقالت لى ذات يوم : والذى يعلم مغزى كل ناطق لكأنك فى علمك ولدت فينا ، ونشأت معنا . ولقد أريتنى نجدًا بفصاحتك ، وأحللتنى الربيع بسماحتك ، فلا اطّرد لى قول إلا شكرك ، ولا نسمت لى ريح إلا ذكرتك (١) » . وهذه الشهادة تكاد تنسب الرجل إلى الأعراب ، بل إنه يتنكر فى زيهم إذ «كان إسحق يقول الشعر على ألسن الأعراب ، وينشده للأعراب ، وكان بذلك يعايى أصحابه ويغرب عليهم به (٢) » . ويدخل فى هذا الباب ما يحكيه عنه أبو خالد الأسلمى ، فقد ذكر إسحق يومًا وكان يفضله ، ويعظم من شأنه ، ويقدمه فى الشعر تقديمًا مفرطًا ، فقال : «ما قولكم فى رجل محدث تشبه بذى الرمة ، وقال على لسانه شعرًا ، وغنى فيه ، ونسبه إليه ، فلم يشكك أحد سمعه أنه له ، ولا فطن لما فعل أحد إلا من حصّل شعر ذى الرمة كله ورواه ، فسئل خالد عن هذا الشعر ، فقال :

ومدرجة للريح تيهاء لم تكن
ليجشمها زميلة غير حازم

---

(١) نفسه ص ٣٤٩ . شهادات إسحق لنفسه تشبه شهادات ابن شهيد لنفسه فى رسالة «التوابع والزوابع» .

(٢) نفسه ص ٣٢٠ .

يضل بها السارى وإن كان عاديًا
وتقطع أنفاس الرياح النواسم
تعسّفت أفرى جوزها بشملة
بعيدة ما بين القرا والمناسم
كأن شرار المرو من نبذها به
نجوم هوت أخرى الليالى العواتم (١)

وهذه شهادة ليست على لسان إسحق فلها قيمتها ، ومثلها تأتى شهادة أخرى يرويها « شيخ من ولد المهلب قال : دخل مروان بن أبى حفصة يومًا على إبراهيم الموصلى ، فجعلا يتحدثان إلى أن أنشد إسحق بن إبراهيم مروان بن أبى حفصة لنفسه :

إذا مضر الحمراء كانت أرومتى
وقام بنصرى خازم وابن خازم
عطست بأنف شامخ وتناولت
يداى الثريا قاعدًا غير قائم

قال : وجعل إبراهيم يحدث مروان ، وهو عنه ساه مشغول ، فقال له : مالك لا تجيبنى؟ قال : إنك والله لا تدرى ما أفرغ ابنك هذا فى أذنى (٢) » ، ومروان شاعر القدم الكلاسيكى .

---

(١) نفسه ص ٣٩٠ - ٣٩١ .

(٢) نفسه ص ٣٧٠ .

وكل هذه الشهادات ، ومعظمها على لسان إسحق نفسه تجر إسحق نحو الكلاسيكية والبدوية الأعرابية والفحول الأوائل ، وإن كان شعره - فى معظمه - حسب النصوص التى وردت فى الأغانى (١) يميل إلى الاتجاه المحدث ، ومنها تلك المقطوعة التى يقولها فى هشيمة ، وهى خمّارة ؛ جارة له ، وكانت تخصه بأطيب الشراب وجيده ، والمقطوعة رثاء للخمارة عند موتها :

أضحت هشيمة فى القبور مقيمة
وخلت منازلها من الفتيان
كانت إذا هجر المحب حبيبه
دبت له فى السر والإعلان
حتى يلين لما يريد قياده
ويصير سيئه إلى الإحسان

ولا تخفى عناصر الحداثة فى النص (٢) ، ولعلها - مع غيرها من نصوص غائبة عنا - الأصل العربى لكتاب الحب

---

(١) راجع أشعار إسحق فى ترجمته بالأغانى جـ ٥ ص - ٢٨٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣١٤ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨؟ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦٥، ٣٦٦ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٩ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥؟ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦، ٣٩٨ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ (والمقطوعات الملحق بها علامة استفهام ينسبها لأعراب والراجح أنها له) .

(٢) راجع النص فى الأغانى جـ ٥ ص ٤١٠ .

الطيب لقمس هيتا (١) . وفى المقطوعة التالية نفس موشحاتى ، ولغة تنبع من الشارع :

خليل لى سأهجره لذنب لست أذكره
ولكنى سأرعاه وأكتمه وأستره
وأظهر أننى راضٍ وأسكت لا أخبره
لكى لا يعلم الواشى بما عندى فأكسره (٢)

ويدخل فى هذا الباب هجاء للأصمعى (٣) الذى مطلعه :

أليس من العجائب أن قردًا أصيمع باهليا يستطيل

فإسحق لا يملك أن يهرب من الحداثة شاعرًا ، ولكنه لا يفتأ يحاول ذلك بانتحال الشعر على الأعراب وعلى ذى الرمة ، وبشهادات تتوالى على لسانه وبأسلوبه فى نقد الشعر ، ومهاجمته المستمرة للشعراء المحدثين الذين لا نبرئه من الانتماء إليهم كلما حاول الخروج منهم ، ولعل الشاهد الأخير الذى نسوقه أرجوزته المزدوجة التى قدمها للواثق (٤) ، والتى فى ظنى أنها خطوة للأمام وللخلف معًا لفن الأراجيز العباسى ، فقد قدمت نموذجًا رقيقًا للمدح والفخر والهجاء معًا ، لكنها فتحت الباب أمام

---

(١) أميريكو كاسترو ، حضارة الإسلام فى أسبانيا (ترجمة سليمان العطار) . دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٣ ص ١١١ - ١٩٢ .

(٢) الأغانى جـ ٥ ص ٤٠٠ .

(٣) نفسه ٣٨٧ - ٣٨٨ .

(٤) نفسه ص ٣٩٥ - ٣٩٦ .

الغزال فى الأندلس ثم ابن عبد ربه لعمل الأراجيز التاريخية (١) .

ويمكن فى النهاية أن نقيم إسحق شاعرًا ، بأنه مقلوب بشار ، فبشار آخر الفحول الأوائل وأول المحدثين ، وإسحق آخر المحدثين ، وأول الفحول الأواخر أصحاب الكلاسيكية الجديدة (أبو تمام ، البحترى ، المتنبى ، المعرى) .

ما سبق يدل على جانب الشعر فى حياة إسحق ، ولكن يبقى جانب الأشعار التى اختارها لأغانيه . إن مختاراته إما من شعره أو من شعر الأوائل ، أما غناؤه من شعر المحدثين فالنذر اليسير ، فكأنما أراد بإهمال أشعارهم أن ينسى ذكرهم ، ويفقد أثرهم ، كما أن إيثاره للشعر البدوى للفحول الأوائل فهو دعوة للقضاء على الحداثة والعودة تدريجيًا إلى عمود الشعر .

وتتعدد جوانب ثقافة إسحق وإسهاماته « وموضعه من العلم ومكانه من الأدب ، ومحله من الرواية (*) ، وتقدمه فى الشعر ، ومنزلته فى سائر المحاسن ، أشهر من أن يدل عليه فيها بوصف؛

---

(١) ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، بيروت ، بدون تاريخ ، نص أرجوزة ابن عبد ربه جـ ٦ ص ٢٢٥ - ٢٤٦ : وأما أرجوزة الغزال فقد ضاعت ، راجع أحد أبياتها الباقية فى المقتبس لابن حيان (تحقيق محمود مكى) ص ١٣٤ ، البيت هو :

أدركت بالمصر ملوكًا أربعة   وخامسًا هذا الذى نحن معه

(*) النصيب الأكبر لروايات الأغانى تسند لإسحق ، وهذا يكفى لمعرفتنا بمكانته فى الرواية ، ورغم عداوته لأشعار المحدثين فقد كان من أكثر الخبراء فى روايتها .

وأما الغناء فكان أصغر علومه وأدنى ما يوسم به ، وإن كان الغالب عليه ، وعلى ما كان يحسنه ، فإنه كان له فى سائر أدواته نظراء وأكفاء (فى الرواية أو الشعر مثلاً) ، ولم يكن له فى هذا نظير ؛ فإنه لحق بمن مضى فيه ، وسبق من بقى (**) ، ولحب للناس طريقه فأوضحها ، وسهل عليهم سبيله وأنارها ؛ فهو إمام أهل صناعته جميعًا ، ورأسهم ومعلمهم ، يعرف ذلك منه الخاص والعام ، ويشهد به الموافق والمفارق (١) » . وكان أكره الناس للغناء (***) . . . وكان مع كراهيته للغناء أضن خلق الله وأشدهم بخلا به على كل أحد ، حتى على جواريه وغلمانه ومن يأخذ منه ، منتسبًا إليه متعصبًا له فضلاً عن غيرهم (٢) . وهذا معناه أنه أقفل المدرسة التى فتحها أبوه . ولعلنا ننصفه إذا ذكرنا أنه استغنى عن تلك المدرسة بتأليفه .

« لقد صحح أجناس الغناء وطرائقه ، وميزه تميزًا لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعده (*) . ولم يكن قديمًا

(**) أما لحاقه بمن مضى فهو ينكره ، وأما سبقه من بقى فهذا أمر فيه نظر ، مع أنه احتل هذه المكانة رسميًا .

(***) يرجع تفسير ذلك لرداءة صوته ، وعدم ملاءمة حلقه للألحان ، وقد تغلب على ذلك بحذقه ، فكان المجهود الذى يبذله للغناء أكبر مما يحتمل .

(١) الأغانى جـ ٥ ص ٢٦٨ .

(٢) نفسه ٣٦٩ .

(*) قد يكون ذلك صحيحًا حتى عصر مؤلف الأغانى ، ومع ذلك فإننا نتحفظ فى قبول ذلك جملة .

مميزًا على هذا الجنس ، إنما كان يقال الثقيل وثقيل الثقيل والخفيف وخفيف الخفيف ، وهذا عمرو بن بانة من تلاميذه يقول فى كتابه : الرمل الأول ، والرمل الثانى ، ثم لا يزيد فى ذكر الأصابع على الوسطى وعلى البنصر ، ولا يعرف المجارى التى ذكرها إسحق فى كتابه ، مثل ما ميز الأجناس ، فجعل الثقيل الأول أصنافا ، فبدأ فيه بإطلاق الوتر فى مجرى البنصر ، ثم تلاه بما كان منه بالبنصر فى مجراها ، ثم بما كان بالسبابة فى مجرى البنصر ، ثم فعل هذا بما كان منه بالوسطى على هذه المرتبة ، ثم جعل الثقيل الأول صنفين ، الصنف الأول منهما هذا الذى ذكرناه ، والصنف الثانى القدر الأوسط من الثقيل الأول ، وأجراه المجرى الذى تقدم من تمييز الأصابع والمجارى ، وألحق جميع الطرائق والأجناس بذلك وأجراها على هذا الترتيب . ثم لم يتعلق بفهم ذلك أحد بعده فضلاً عن أن يصنفه فى كتابه ، فقد ألف جماعة من المغنين كتبًا ، منهم يحيى المكى - وكان شيخ الجماعة وأستاذهم ، وكلهم يفتقر إليه ويأخذ عنه غناء الحجاز ، وله صنعة متقدمة ، وقد كان إبراهيم الموصلى وابن جامع يضطران إلى الأخذ عنه - ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، وألحق فيه ابنه الغناء المحدث إلى آخر أيامه ، فأتيا فيه أمر الأصابع بتخليط عظيم ، حتى جعلا أكثر ما جنساه

من ذلك مختلطًا فاسدًا ، وجعلا بعضه ، فيما زعما ، تشترك الأصابع كلها فيه وهذا محال ، ولو اشتركت الأصابع لما احتيج إلى تمييز الأغانى وتصييرها مقسومة على صنفين : البنصر والوسطى . . . وهذا كله فعله إسحق واستخرجه بتمييزه ، حتى أتى على كل ما رسمه الأوائل مثل إقليدس ، ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما قد أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ له كتابًا » (١).

والنص نفسه السابق يكشف عن أن دور إسحاق فى الغناء القديم وأساليبه ، كان فيما يبدو متفقًا فى ذلك مع بعض كتب الموسيقى اليونانية ، التى عرفها الناس فى عصره ، وإن كانت قد تمت ترجمتها بعد موته دون أن يقع عليها ويقرأها ، وإن كان قد أمل ذلك (٢) .

ويمكن تلخيص دور إسحق الموصلى فيما يرويه محمد بن الحسن عنه : « كانت صنعته محكمة الأصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدلة الأوتار ، وكان يتصرف فى جميع بسط الإيقاعات ، فأى بساط منها أراد أن يتغنى فيه صوتا قصد أقوى صوت جاء فى ذلك البساط لحذاق القدماء فعارضه : وقد كان يذهب مذهب الأوائل ، ويسلك سبيلهم ، ويقتحم طرقهم ،

---

(١) نفسه ص ٣٦٩ - ٣٧٠ .

(٢) نفسه ص ٣٧١ .

فيبنى على الرسم فيصنعه ، ويحتذى على المثال فيحيكه ، فتأتى صنعته قوية وثيقة تجمع فيها حالتين : القوة فى الطبع وسهولة المسلك ، وختنابين كثرة النغم وترتيبها فى الصياح والإسجاح ، فهى بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات ، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها (يرددوها) . وكان حسن الطبع فى صياحه ، حسن التلطف لتنزيله (النزول فى تمهل) من الصياح إلى الإسجاح على ترتيب بنغم يشاكله ، حتى تعتدل وتزن أعجاز الأشعار فى القسمة بصدورها ، وكذلك أصواته كلها ، وأكثرها يبتدى الصوت فيصيح فيه - وذلك على مذهبه فى جل غنائه حتى كان الكثير من المغنين يسمونه بالملسوع ، لأنه يبدأ بالصياح فى أحسن نغمة يفتح بها أحد فاه - ثم يرد نغمته فيرجحها ترجيحًا وتنزيلاً ، حتى يجعلها من تلك الشدة إلى ما توازيها من اللين ، ثم يعود فيفعل مثل ذلك ، فيخرج من شدة إلى لين ، ومن لين إلى شدة . وهذا أشد ما يأتى فى الغناء . وأعز ما يعرف من الصنعة (١)» ، وقال يحيى بن على بن يحيى (وقد ذكر إسحق فى صدر كتابه الذى ألف فى أخباره وزاد فى بعض ما صنعه) : وكان إسحق أضرب (أهل زمانه) بالعود وبأكثر آلات الغناء ، وأجودهم صنعة ، وقد تشبه

---

(١) نفسه ٣٧٥ - ٣٧٦ .

بالقديم ، وزاد فى بعض ما صنعه عليه ، وعارض بن سريج ومعبدًا . . . (١) » .

ومما سبق نلاحظ أن إسحق قام بالتقعيد للقديم ، ثم احتذائه كمثال ، وإن كان قد زاد عليه قليلاً . وهذا يدفعنا إلى التساؤل : لماذا كان إسحق يثور على أبيه إذا عارض القديم ما دام هو يفعل ذلك؟ فيما يبدو أن هذه المعارضة قد وقعت فى شباب إسحق الأول الذى ربما اتسم بالتحمس للحداثة ، وعدم التعرض للقدماء ، فى تناقض مفهوم ، فالحداثة هى الشيء الممكن فى عصره المنحط عن القدماء ، وأن التعرض للقدماء معارضة أو محاكاة يفضح المحدثين ويكشف عن انحطاطهم ، ولعله بعد لطمة أبيه له الشديدة حول هذا الأمر توصل إلى أن طريق المجد الذى حققه أبوه كان هو التشبه بالقدماء ، فسلك هذا الطريق راضيًا بأن يكون ظلاً للقدماء ، بجانب إحساسه بأن الذوق العام يتجه نحو القديم بشكل واضح فى الشعر والموسيقى لأسباب عدة تحتاج لبحث مضن لفهمها ، وقد ألمحنا لها وسنعود إليها فى الصفحات التالية .

وقد وضعه ارتداده للقديم فى أن يصنف نفسه فى الموسيقى تصنيف الناس للفرزدق فى الشعر ، فالفرزدق ينحت فى صخر ،

---

(١) نفسه ٣٧٦ .

وإسحق عندما يسأل عن عدم إكثاره فى الصنعة يقول : لأنى أنقر فى صخرة (١) .

وإسحق يتعصب للقدماء ضد نفسه ، فقد حكى محمد بن الحسن بن مصعب ، وكان بصيرًا بالغناء والنغم : لحن إسحق « تشكى الكميت الجرى » أحسن من لحن بن سريج ، ولحنه فى « يوم تبدى لنا قتيلة » أحسن من لحن معبد ، وذلك من أجود صنعة معبد (٢) » . ثم أخبر على بن يحيى إسحق بذلك فقال : « قد والله أخذت بزمامى راحلتيهما ، وزعزعتهما ، وأنخت بهما ، فما بلغتهما (٣) » . وأخبر على بذلك محمد بن الحسن فقال : « هو والله يعلم أنه برز عليهما ، ولكنه لا يدع تعصبه للقدماء (٤) » .

ويبدو نمو الذوق القديم فيما يرويه ابن خردذابة عن أبيه قال : كان إسحق عند الفتح بن الحجاج الكرخى وعلوية حاضر ، فغناه علوية (شعرًا) فى الثقيل الأول ، ثم غناه فى الهزج ، فقال له الفتح : لمن الثقيل؟ فقال لابن سريج ، قال : فلمن الهزج؟ قال : لهذا الهزير (يعنى إسحق) . فقال له الفتح : ويلك يا إسحق! أتعارض ثقيل ابن سريج بهزجك؟ فقبض إسحق

---

(١) نفسه ص ٤٣٠ .

(٢) الأغانى جـ ٥ ص ٣٧٥ .

(٣) نفسه .

(٤) نفسه .

على لحيته ، ثم لم يفعل شيئًا غير ذلك (١) . وكأنه يعترف بارتكاب جريمة .

ونسأل أنفسنا إذا كان الأمر كذلك فماذا أضاف إسحق؟ لعله القليل من ناحية (٢) ولعله الكثير من ناحية أخرى . كيف يكون القليل وقد تدافع المؤرخون فى الإشادة بعبقريته؟ يحكى محمد ابن أحمد المكى عن أبيه قال : «كان المغنون يجتمعون مع إسحق ، وكلهم أحسن صوتًا منه ولم يكن فيه عيب إلا صوته ، فيطمعون فيه . فلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم جميعًا ويفضلهم ويتقدمهم . قال : وهو أول من أحد التخنيث ليوافق صوته ويشاكله . فجاء معه عجبًا من العجب . وكان فى حلقه نبو عن الوتر . أخبرنى يحيى بن على ، قال : أخبرنا أبو العبيس بن حمدون : أن إسحق أول من جاء بالتخنيث فى الغناء ، ولم يكن يعرف ، وإنما احتال بحذقه لمنافرة حلقه الوتر ، حتى صار يجيبه ببعض التخنيث ، فيكون أحسن فى السمع (٣) . والتخنيث لون من الصياح والأصوات الدخيلة على الشعر واللحن جميعًا لمعاونة الصوت على الانطلاق .

---

(١) نفسه ص ٤٠١ .

(٢) يعرض صاحب الأغانى خطابًا من إسحق لابن هشام يحدثه عن كتابه الذى يضعه فى الأغانى ، ويستنتج : «هذا مما يدل على أن كتاب الأغانى المنسوب إلى إسحق ، ليس له ، وإنما ألف ما رواه حماد ابنه عنه من دواوين القدماء غير مختلط بعضها ببعض» ، الأغانى ج ١٧ ص ١١٢ . ونحن نتفق مع الأصفهانى جزئيًا ، فقد روى الألحان كى يستخرج قواعدها طبعًا لقراءاتنا للخطاب المذكور .

(٣) نفسه ص ٣٢٦ - ٣٢٧ .

هذه إضافة ، أما الإضافة الثانية ، فهى اكتشاف القواعد الدقيقة للغناء كما أسلفنا ، فكأنه فعل مع الموسيقى ما فعله الخليل مع إيقاع الشعر عندما اكتشف العروض . لقد وضع إسحق عروض الموسيقى ، ففهم كما فهم عروض الشعر ، على أنه القالب الذى يصاغ فيه أى إبداع فى المستقبل ، وليس القالب الذى صاغ فيه القدماء إبداعهم . ومن المؤسف أن هذا الفهم سواء لعروض الشعر أو الموسيقى نبع من المكتشف نفسه واستطاع بهيبته ومكانته واستثمار الاتجاه المحافظ أن يفرض هذه الفكرة على الأجيال التالية .

وقد تعرض العروضان معًا لهجوم المحدثين فى الشعر والموسيقى بقدر ما وسعهم ، لكنهم خملوا وانطفأ هجومهم أمام السيل المحافظ الذى نبت من جديد فى أواخر القرن الأول من العصر العباسى فى بغداد والمدن الأخرى التى تجرى فى فلكها . ومع هذا فيعنينا رصد هذا الصراع بين المحدث والقديم فى الموسيقى كما ألمحنا إليه فى الشعر (*) .

(*) عملية التقعيد بالغة التعقيد ، فقد تم وضع نحو اللغة العربية ، وصرفها ، وقواعد علم مصطلح الحديث والتفسير ، والنقد الأدبى ، أما البلاغة فقد تمت ببطء ، واستمر تقدمها البطىء حتى القرن السابع مع حازم القرطاجنى ، والسبب فى ذلك ارتباطها بقضية إعجاز القرآن مع ارتباطها القوى بلغة الشعر فى عناصرها الجزئية من دلالة كلمة أو مجاز صورة جزئية ، وكانت الأنفاس البطيئة التى تقاوم الاحتضار فى الحضارة العربية ، وقد واكب التقعيد وضع المعاجم الذى اتسع وانتهى الأمر بحملة وضع الكتب الموسوعية التصنيفية ، ثم الصمت حتى العصر الحديث .

إن الصراع بين المحدث والقديم يبدو وكأنه صراع بين الموالى والعرب ، وقد وقف هذا الصراع عند انتصار العرب على الموالى بصيرورة هؤلاء عربًا فى جهة ، وانتفاء هذه العلاقة بين المولى والعربى من جهة أخرى باتجاه بعض الأمصار إلى الاستقلال ، والاستغناء عن الانتماء - بالولاء - لدم عربى .

إن الموالى الذين عاشوا فى العراق وتعربوا نالوا قسطا من الحرية والجاه ، أغناهم عن الانتساب بالولاء للدم العربى . ولهذا لا تذكر كتب التاريخ إلى من كان ينتسب آل برمك أو آل الربيع . لقد كان بنو هاشم ينتسبون إلى هذين الأسرتين (*) بشكل أو بآخر . فمما يحدث عن إسحق قال : « أتيت الفضل بن الربيع يومًا عائدًا ، وجاء بنو هاشم يعودونه ، فقلت فى مجلسى ذلك :

إذا أبو العباس عيد ولم يعد
رأيت معودًا أكرم الناس عائدًا

(*) ويحدث العكس والتردد بين نسب الولاء العربى وبين النسب الفارسى ، وها هو دعبل يهجو الطاهرية مع ميلهم إليه وأياديهم عنده ، فأنشده لنفسه فيهم :

وأبقر طاهر فيما ثلاثا   عجائب تستخف لها الحلوم
ثلاثة أعبد لأب وأم   تميز عن ثلاثتهم أروم
فبعض فى قريش منتماه   ولا غير ومجهول قديم
وبعضهم يهش لآل كسرى   ويزعم أنه علج لئيم
فقد كثرت مناسبهم لدينا   وكلهم على حال زنيم

(الأغانى ج ٢٠ ص ١٥٦) .

وجاء بنو العباس يبتدرونه
مراضًا لما يشكو مثنًى وواحدا
يفدونه عند السلام وكلهم
مجلٌّ له يدعوه عما ووالدا

قال : وكان الفضل مضطجعًا ، فأمر خادمًا له فأجلسه ، ثم قال لى : أعد يا أبا محمد! فأعدت ، فأمرنى فكتبتها ، وسر بها ، وجعل يرددها حتى حفظها .

وحق للفضل أن يجلس فى مرضه . لقد صار - وهو المولى - عما ووالدًا لبنى العباس . إن الخليفة عربى ، والوزير يسر بأن يصير عربيًا ، وقريبًا للخليفة ، ولو بالشعر الذى يترجم العلاقات العملية . إن المولى يود أن يكون عربيًا رفيع الشأن ، فأسطورة النسب العربى صارت المثل الأعلى للمولى . وفيما يبدو أن تفوق الموالى فى العلم والسياسة جعل العرب يبحثون عن الطريق العكسى ، وهو التخلى - كلما أمكن - عن النسب والتفوق على الموالى فى العلم والسياسة . ومن هنا بدأ الصراع . من اختلق الحداثة يتجه نحو القديم لأنه من صنع العرب ، مثله الأعلى فى التعرب والوصول إلى المنصب والجاه ، ومن هو صاحب القديم مثله الأعلى المولى فى التحدث والتجديد . ومن المدهش أن ينتصر المولى لعروبته ، وأن ينهزم العربى عن حداثته .

ونموذج الصراع بين العرب والموالى ، أو بين الحداثة والقدم متكرر فى جوانب الحياة العباسية فى القرن الأول من عمر هذه الدولة . وسنضرب له مثلا فى الغناء الصراع الذى دار بين إسحق الموصلى وإبراهيم بن المهدى . الرجلان تلميذان لشيخ واحد هو إبراهيم الموصلى والد إسحق . وفى ظنى أن استمرار إبراهيم الموصلى الحقيقى كان فى فن إبراهيم بن المهدى ، وليس فى فن ابنه إسحق ، لأن أول حرب شنها إسحق ضد الحداثة كانت مع أبيه .

والرجلان يتنازعان حب إبراهيم الموصلى بعد موته ، ففى رسالة كتبها إسحق لإبراهيم يتهمه فيها بمساواة ابن جامع مع أبى إسحق إبراهيم الموصلى يرد عليه إبراهيم بن المهدى : « وأما من ذكرت أنى أسويه بأبى إسحق - رحمه الله - وهو لا يساوى شسعه ، فإنك عنيت ابن جامع . وأنت لا تدخل بينى وبين أبى إسحق - رضى الله عنه - ولا أظنك أشد حبًا له منى ، ولا كان لك أشد حبًا منه لى ، فقد تعلم كيف كان لى (١) » .

وسبب الصراع بين المولى المستعرب والعربى الآخذ أسلوب الموالى ميل إسحق للقديم وتعصبه له ، بينما إبراهيم لا يميل ميل صاحبه ، بل كان « يحذف نغم الأغانى (القديمة)

---

(١) الأغانى جـ ١٠ ص ١٤٦ .

الكثيرة العمل حذفًا شديدًا ، ويخففها . . . فإذا عيب ذلك عليه قال : أنا ملك وابن ملك أغنى كما أشتهى وعلى ما ألتذ . فهو أول من أفسد الغناء القديم ، وجعل للناس طريقًا إلى الجسارة على تغييره . فالناس الآن صنفان : من كان منهم على مذهب إسحق وأصحابه ممن كان ينكر تغيير الغناء القديم ، ويعظم الإقدام عليه ، ويعيب من فعله . فهو يغنى الغناء القديم على جهته أو قريبا منها . ومن أخذ بمذهب إبراهيم بن المهدى أو اقتدى به مثل مخارق وشارية وريق ، ومن أخذ عن هؤلاء إنما يغنى الغناء القديم كما يشتهى هؤلاء لا كما غناه من ينتسب إليه ، ويجد على ذلك مساعدين ممن يشتهى أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقل ، وثقلت أدواره ويستطيل الزمان فى أخذ الغناء الجيد على جهته بقصر معرفته . وهذا إذا اطرد ، فإنما الصنعة لمن غنى فى هذا الوقت لا للمتقدمين؛ لأنهم إذا غيروا ما أخذوه كما يرون ، وقد غيره من أخذوه عنه ، وأخذ ذلك أيضًا عمن غيره ، حتى يمضى على هذه خمس طبقات (أجيال) أو نحوها . لم يتأد إلى الناس فى عصرنا هذا من جهة الطبقة (الجيل الحالى) غناء قديم على الحقيقة البتة (١) » .

إن هذا النص أشبه بمرثية للغناء القديم وهجوم صامت على إبراهيم بن المهدى . ولم يكن إبراهيم فى النهاية إلا صاحب

---

(١) نفسه ص ٧٠ .

مذهب محدث ، واستطاع أن يكون له تلامذته وأنصاره ومنهم قريشيان : علية بنت المهدى أخته وابن جامع المذكور فى الخطابات المتبادلة بين إسحق وإبراهيم ، وهو قرشى ، ولعله - حسب علمى - أول عربى صلبية من غير أبناء الخلفاء - وهم كثرة - ممن اشتغل بالموسيقى والغناء .

فما هى تفاصيل الخلاف بين المذهبين؟ مذهب إسحق معروف بوضوح شديد؛ إنه السلفية المطلقة والتعصب للقديم . والقديم ليس إلا الغناء الفارسى والرومى ، وقد تم تعريبه على أساس أن تصير الألحان فى ميزانها على ميزان الشعر العربى ، فارتبطت الموسيقى بتقليدية الشعر . ومن هنا نفهم تعصب إسحق ضد الشعراء المحدثين . وقد أدى تساوى الميزانين إلى أن الصوت (اللحن) الموسيقى يمكن نقله من شعر إلى شعر آخر على نفس الوزن دون عناء ، فهذه - على سبيل المثال - علية بنت المهدى تغنى : « ومخنث شهد الزفاف وقبله (١) » من صوت « إن الرجال لهم إليك وسيلة » . وربما يجمع المغنى البيتين من الشعر أحدهما لشاعر والآخر لشاعر آخر ، ويتغنى بهما ما داما من بحر واحد ، فقد تغنت متيم مولاة على بن هشام ، وأم أولاده فى بيتين أحدهما لكثير والآخر لرجل من

---

(١) نفسه ص ١٧٩ - ١٨٠ ، وأخذت لميس جارية عبد الله بن طاهر لحنًا لإسحق وخلعته على شعر آخر (الأغانى جـ ٥ ص ٣٦٧) .

كنانة من بنى جذيمة ، وقيل أيضا أنه لعبد الله بن علقمة بن بنى عامر (١) .

وأما مذهب إبراهيم بن المهدى فهو غامض غموض نشأة الموشحات الأندلسية ، وسنمضى فى محاولة لتحسس طبيعة هذا المذهب . لقد قامت مناظرات طويلة بين إسحق وإبراهيم ، يحكى أبو العبيس بن حمدون عن عمر بن بانة : «رأيت إبراهيم ابن المهدى يناظر إسحق فى الغناء فتكلما بما فهماه ، ولم أفهم منه شيئًا . فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء ، فما نحن منه فى قليل أو كثير (٢)» . وينقل لنا صاحب الأغانى : «أخبرنى يحيى بن على قال حدثنى أبى قال : قال لى إسحق : ليس فيمن يدعى العلم بالغناء مثل إبراهيم بن المهدى ، وأبى دلف القاسم بن عيسى العجلى . فقيل له : فأين محمد بن الحسن بن مصعب منهما؟ فقال : لو قيل لك إن محمد بن الحسن يبصر الغناء لكان ينبغى لك أن تقول : وكيف يبصر الغناء من نشأ بخراسان لا يسمع من الغناء العربى إلا ما لا يفهمه (٣)» .

فإسحق يشهد لإبراهيم بالعلم ويناظره مناظرات لا يكاد

---

(١) نفسه جـ ٧ ص ٢٧٩ ، وقد فعل إسحق ذلك إذ غنى فى شعرين ، الأغانى جـ ٥ ص ٣٦٠ ، ولعل البيت الثانى المضاف يمثل صوتًا موسيقيًا مجهولا يبنى عليه المغنى غناءه موهمًا الآخرين أنه من ابتداعه ، وابن جامع يضيف بيتين لبيتين (نفسه ص ٣٩٩) .

(٢) الأغانى جـ ٥ ص ٣٧١ .

(٣) نفسه جـ ١٠ ص ١٢٠ .

يفهمها الناس فكأنهما عالما كهنوت ، حتى أن إبراهيم بن المهدى يضيق من عسف إسحق فيكتب إليه فى شىء خالفه فيه من التجزئة والقسمة : «إلى من أحاكمك والناس بيننا حمير(١)» . ويحدثنا يحيى بن معاذ : «كان إسحق وإبراهيم بن المهدى إذا خلوا أخوان ، وإذا التقيا عند خليفة تكاشحا أقبح تكاشح(٢)» .

إن إسحق قد أقر له الخلفاء والمغنون بالرياسة ، ما عدا إبراهيم فهو يقر له برياسة المحترفين فحسب ، ولا رياسة له على إبراهيم الذى يكتب لإسحق : «وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ولا رياسة لى عليهم ولا لك على» . فإبراهيم يقر له بالرياسة(٣) حتى يوقف حملته عليه ، ولكنها رياسة غير مطلقة ، فلا رياسة له على إبراهيم ، وتلك هى مشكلة إسحق الكبرى . لأننا سنجد غير إبراهيم من لا يقر له بالرياسة من أصحاب الموسيقى النظرية المترجمة عن اليونانية .

ولو تأملنا شهادته السابقة بتقدم إبراهيم بن المهدى فى علم الغناء - وهى شهادة يجبره عليها إبراهيم بمركزه فى الأسرة الحاكمة من ناحية ، وبعلمه من ناحية أخرى - وجدناه ينكر

---

(١) نفسه جـ ٥ ص ٣٧٢ .

(٢) نفسه ص ٣٥٥ .

(٣) الأغانى جـ ١٠ ص ١٤٨ .

العلم على محمد بن الحسن بن مصعب . فلماذا؟ لدينا خبر فى غاية الأهمية يكشف عن تحجر إسحق عند الغناء العربى القديم واستهانته الحذرة بالكتب المترجمة ، وبكل اقتراح جرىء :

الخبر يحكيه «على بن يحيى بن المنجم قال : كنت عند إسحق بن إبراهيم بن مصعب ، فسأل إسحق الموصلى - أو سأله محمد بن الحسن بن مصعب (هذا هو الأرجح) فقال له : يا أبا محمد ، أرأيت لو أن الناس جعلوا للعود وترًا خامسًا للنغمة الحادة التى هى العاشرة على مذهبك ، أين كنت تخرج منه؟ فبقى إسحق واجمًا ساعة طويلة مفكرًا ، واحمرت أذناه ، وكانتا عظيمتين ، وكان إذا ورد عليه مثل هذا احمرتا وكثر ولوعه بهما ، فقال لمحمد بن الحسن : الجواب فى هذا لا يكون كلامًا ، إنما يكون بالضرب ، فإن كنت تضرب أريتك أين تخرج! فخجل وسكت عنه مغضبًا ، لأنه كان أميرًا وقابله من الجواب ما لا يحسن فحلم عنه ، قال على بن يحيى : فصار إلى به وقال لى : يا أبا الحسن! إن هذا الرجل سألنى عما سمعت ولم يبلغ علمه أن يستنبط مثله بقريحته ، وإنما هو شىء قرأه فى كتب الأوائل ، وقد بلغنى أن التراجمة عندهم يترجمون لهم كتب الموسيقى ، فإذا خرج إليك منها شىء فأعطنيه ، فوعدته بذلك ، ومات قبل أن يخرج إليه شىء منها . . . (١)» .

---

(١) نفسه جـ ٥ ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، راجع أيضا مجلة عالم الفكر عدد واحد ، =

وهذا الخبر يربط الوتر الخامس للعود بالتفكير الموسيقى المحدث الناشئ عن عوامل كثيرة منها ترجمة كتب الموسيقى اليونانية . وهذا يعنى أن أسطورة زرياب فى الأندلس قد بولغ فيها ، فهو ليس صاحب هذه الفكرة وإن كان الفارس المقدام الذى تجرأ على تنفيذها . كما أننا نرى حنق إسحق على هذا التفكير المحدث ، ورغبته التراجيدية فى الاطلاع على الكتب المترجمة ، وكأنه أحس بأن هؤلاء يعلمون ما لا يعلم دون كد أو جهد ، فطعن فى علمهم ، وجهلهم بالموسيقى العملية ، كأنه يرفض علمًا نظريًا للموسيقى لا يشترط القدرة على الأداء .

وأتصور أن عقدة الرياسة عند إسحق لم تكن عقدة تضخم الذات التى رأيناها فى الشهادات التى يحكيها لنا عن عظمة شعره فحسب ، لكنها أيضا أداة سلطوية أراد بها أن يدافع عن موقف أيديولوجى يدافع عن القديم ويحميه .

وإذا كان إسحق لم يطلع على كتب الموسيقى المترجمة ، فإنه يعرف الغناء الرومى (البيزنطى) العملى ، وقد رفضه بناء على موقفه الأيديولوجى . وتحدثنا المغنية « مخارق قالت : كان لمولاى الذى علمنى الغناء فراش رومى ، وكان يغنى بالرومية

= ١٩٨١ ص ٢٤ ، يعرض نصا يقدم النغمات العشر لإسحق ، وعن إمكانية إصدار النغمة العاشرة من أكثر من وتر « فاستغنوا بوجودها . . . عن أن يزيدوا فى العود وترا خامسا » والنص نقلا عن إسحق كما ورد فى « رسالة ابن النجم » ، كتاب الوتريات الصوتية : « مؤلفات الكندى الموسيقية » .

صوتا مليح اللحن ، فقال لى مولاى : يا مخارق خذى هذا اللحن الرومى فانقليه إلى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به إسحق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك ، وصار إليه إسحق فاحتبسه مولاى ، فأقام . وبعث إلى أن أدخلى اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيته إياه فى درج أصوات مرت قبله ، فأصغى إليه إسحق ، وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ، ويوقع عليه بيده ، ثم أقبل على مولاى فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع إليك؟ فكان مولاى بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئًا أحسن من استخراجه لحنًا روميًا لا يعرفه ، ولا علة فيه ، وقد نقل إلى غناء عربى ، وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخف عليه (١) » . ويكاد هذا السلوك من مخارق ومولاها يكشف لنا عن أصل الموشحات البعيد . وليت الخبر نقل إلينا الشعر الذى أدخل إلى اللحن الرومى ، ومع ذلك فإسحق لا يقبل التجريب ، وإن كشف لنا هذا الخبر عن معرفته بالغناء الرومى فإن هذه المعرفة لم تغره كما أغرت الفريق الآخر الذى يحاربه إسحق .

ونكاد نجزم أن إبراهيم بن المهدى قد عرف ما عرفه إسحق ، وربما زاد عليه بمعرفة الكتب المترجمة والاطلاع عليها . وفيما يبدو أن الغناء الرومى كان معروفًا عند الخاصة

---

(١) نفسه ص ٢٧٩ - ٢٨٠ .

والمغنين ، فالجاحظ ينقل إلينا نصا خطيرًا يكاد يكشف عن طبيعة الموشحات الأندلسية ونشأتها ، كما أنه يكاد يكشف عن معنى ما لبعض المحاورات بين إسحق وإبراهيم بن المهدى . ونص الجاحظ يأتى فى سياق تفضيل الشعر العربى على غيره من أشعار الأمم ، لفضل اللغة العربية على غيرها من اللغات :

« والدليل على أن العرب أنطق ، وأن لغتها أوسع ، وأن لفظها أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر ، والأمثال التى ضربت فيها أجود وأيسر . والدليل على أن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها ، وما الفرق بين أشعارهم (أشعار العرب) ، وبين الكلام الذى تسميه الروم والفرس شعرًا . وكيف صار النسيب فى أشعارهم ، وفى كلامهم الذى أدخلوه فى غنائهم وفى ألحانهم إنما يقال على ألسنة نسائهم ، وهذا لا يصاب فى العرب إلا القليل اليسير . وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونًا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونًا على غير موزون (١) » .

والآن نحاول فهم محاورات إبراهيم بن المهدى وإسحق فى ضوء ما أورده الجاحظ . إن العجم (وأظنه يقصد الروم كما سنعلل ذلك فيما بعد) تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط . إن إسحق

---

(١) البيان والتبين جـ ١ ص ٣٨٥ .

يأخذ على إبراهيم تمطيط الألفاظ فى مواضع عدة نذكر منها رسالة أرسلها الأول إلى الثانى يسأله فيها عن قوله « ذهبت من الدنيا وقد ذهبت منى » ، وعن أى شىء كان معنى صنعته (غنائه ولحنه) فيه؟ وهو يعلم أنه لا يجوز فى غنائه الذى صنعه فيه إلا أن يقول « ذهبتو » بالواو ، فإن قال « ذهبت » ولم يمدها انقطع اللحن والشعر ، وإن مدها قبح الكلام وصار من كلام النبط . فكان رد إبراهيم أن ليس إسحق إلا بابن زانية من الجرامقة (فرس يقيمون بالعراق لكنتهم العربية غير سليمة) . فقال إسحق : الجرمقانى والله منا أشبهنا بالجرامقة لغة ، وهو الذى يقول « ذهبتو (١) » .

ويطرد الحوار بينهما فى نطق إبراهيم بن المهدى لكلمة « أكبر » هكذا : « أكبار » ويعيد اتهامه بنطق اللغة مثل النبط ، وقد يأخذ التمطيط شكلا آخر فيما يرد به إبراهيم بن المهدى على رسالة لإسحق : « ومن العجب الذى لم أر مثله ، والمكابرة التى لا يشبهها شىء اعتداؤك على فى التجزئة حيث تقول :

حَـيِّـيَـا أم يـعـمـرا　　قبل شحطا من النوى

يا أخى وحبيب نفسى ، فانظر كم فى هذا من العيوب! قولك « ييا » ليكون مثل « شحط » فى الوزن ، أيكون مثل هذا الكلام؟! وقولك فى الجزء الثانى « حىَ » حتى يكون مثل

---

(١) الأغانى جـ ٥ ص ٢٨٨ - ٢٨٩ .

« قبل » ، هل يكون مثل هذا؟! أو ليس فى « يّا المشددة » أربع ياءات وفى « حىَ » التى عطفت بها ثلاث ، فتصير سبع ياءات ، وإنما هى ثلاث فى الأصل : الياء المشددة وياء الاثنين حيث تقول « حييا »! والناس فى هذا بينى بينك بهائم . فمن استعدى عليك ، ولو أنصفت لعلمت أنه لا يمكن فى :

« حَـيِّـيَـا أم يـعـمـرا »

غير ما جزّأت أنا إلا بهذا الغلط الذى لا يحول من تحريك ساكن تجعله أول الكلام فقد زدت قبله حرفا ، أو تسكين متحرك فتزيد بعده حرفا؛ كقولك « أم يعمرا قابلِ شحطن » حيث جعلت قبل الباء ألفا ، وكقولك « أم يعمرن قبلا » فزدت الألف لتسكت عليها لأن السكوت على متحرك لا يمكن . فأية حجة هذه؟! أو من يصبر لك على هذا؟! وإنما أردت أنا ما يجوز فجئتنى بتجزئة واحدة ، لا أريد غير ذلك منك . ما لك يا أخى تنفس على الصواب فيما لا نقيصة عليك فيه ولا عيب (١) » .

إن إسحق لا يجوز سبع ياءات فى « حييا » ، ويوجب على إبراهيم غير ذلك ، فنحن أمام تمطيط آخر يصطنع نبرًا يجعل من ثلاث ياءات سبعًا . أليس قيامنا بجمع ما فعلته المغنية « مخارق » بإدخال الشعر العربى على اللحن الرومى ، وما أورده الجاحظ

---

(١) نفسه جـ ١٠ ص ١٤٦ - ١٤٧ ، لجأ ابن طنبورة إلى تصغير حية ، ثم إلحاق ياء النسب إليها ، وتصغير بيت وتكراره للحصول على ما حصل عليه إبراهيم بالمط (العقد جـ ٧ ص ٢٧) .

فى خبره : «والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونًا (اللحن (١)) على غير موزون» (الشعر بعد تمطيط بعض ألفاظه فيفقد وزنه) . ثم إذا جمعنا هذا على ما يطرحه محمد بن الحسن بن مصعب من تحد لإسحق عندما سأله عن مخرج النغمة العاشرة الحادة عند إسحق لو أضيف للعود وتر خامس ، والصلة الأكيدة لإسحق مع محمد هذا لأنه يشغل وظيفة حجابة فى بلاط الخليفة الرشيد ، لتأكد لدينا أن إبراهيم يعرب الأصوات الرومية ويشتق أساليب مذهبه من مذاهبها . وهنا لابد أن يطرح هذا التطور الموسيقى سؤالاً ، وقد اهتزت قداسة العروض - كما أسلفنا - عند عدد من الشعراء

---

(١) يؤكد فكرة وزن الشعر على اللحن الرومى دون الفارسى كما يفهم من قول الجاحظ ما يورد ابن عبد ربه فى عقده (جـ ٧ ص ١٠) ما يرويه عن «أبى شعيب الحرانى عن جعفر بن صالح بن كيسان عن أبيه ، قال : كان عبد الله بن عمر يحب عبد الله بن جعفر ، فغدا عليه يومًا وعنده جارية فى حجرها عود ، فقال ابن عمر : ما ذاك ؟ قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن؟ فإن أصاب ظنك فلك الجارية؟ قال : ما أرانى إلا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى! فضحك ابن جعفر ، قال : صدقت . هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك؛ ثم قال : هات! فغنت :

أيا شوقًا إلى البلد الأمين وحىٍّ بين زمزم والحجون

ثم قال : هل ترى بأسا؟ قال : هل غير هذا؟ قال : لا . قال : فما أرى بذا بأسا» . والنص بالغ الأهمية فيما نذهب إليه ، وفى تاريخ الغناء العربى ، حيث يبدو اتصاله المبكر بالموسيقى الرومية ، وكأن العود شىء جديد فى المجتمع حتى يظن ابن جعفر أن معرفة ابن عمر له ستكون لغزا يستحق المراهنة عليه ، ولنا أن نسأل هل العود أصله بيزنطى؟ ربما فالعلاقات الثقافية بين الدولة الأموية والبيزنطية كانت جد وثيقة ، واستمر الحال على ما هو عليه فى الأندلس .

منهم بشار وأبو العتاهية وأبو نواس ، لماذا لا نتجاوز القواعد العروضية قليلاً ، أو لماذا لا نلجأ إلى البحور المهملة ، كى نؤلف شعرًا يتناسب وزنه مع وزن الألحان الرومية المستعارة؟ إن طرح هذا السؤال ليس غريبًا على بيئة تغزوها الفلسفة اليونانية بقوة ولا تتوقف عن التجريب والتأمل الذى قد يجر إلى ما بعده ، فتلك قريحة بشار ثم أبى نواس (وغيرهما كثير) لا تتوقف عن التجريب بل إننى بالقراءة الممتدة لكتب التراث أظن أن المؤرخين أسقطوا كثيرًا من الأعمال التجريبية لهؤلاء الشعراء لمخالفتها الصريحة لعمود الشعر ، بل وعروضه وقوافيه . ومن المفيد هنا أن نطرح فكرة الجمع (رياضيًا) فى الشعر ، وقد افترضناها فى الموسيقى ، فهذا أبو نواس يتأمل فى أشعار سابقة ومعاصرة له . « قال عمر بن محمد بن عبد الملك بن الزيات : حدثنى بعض أصحابنا عن أبى نواس أنه قال (*) : شاعران وضعا

(*) من المفيد أن نربط تجربة أبى نواس هنا بهذا الخبر : قال دعبل : كان لى صديق متخلف يقول شعرًا فاسدًا مرذولا ، وأنا أنهاه عنه . إذا أنشدنى يومًا :

إن ذا الحب شديد   ليس ينجيه الفرار
ونجا من كان لا   يعشق من ذل المخازى

فقلت له : هذا لا يجوز ، البيت الأول على الراء والبيت الثانى على الزاى . فقال : لا تنقطه ، فقلت له : فالأول مرفوع ، والثانى مخفوض ، فقال : أنا أقول لا تنقطه ، وهو يشكله (الأغانى جـ ٢٠ ص ١٥٠) . ومن الواضح أنها نكتة إذا لم ننقط البيت الثانى والحوار فيه ذكاء لا تخلف ، ولا شك أن القصة من وضع دعبل أو من وضع من يرويها . وفيها سخرية من قواعد الشعر وصرامتها . وأيضًا فيها حس التجريب الذى يريد أن يتجاوز نظام القوافى العربية .

التشبيه فيهما (فى بيتى شعر لكل منهما) فى غير موضعه . فلو أخذ البيت الثانى من شعر أحدهما ، فجعل مع البيت الآخر ، وأخذ بيت ذاك فجعل مع هذا لصار متفقًا معنى وتشبيها ، فقلت له : أنى ذلك؟ فقال : قول جرير للفرزدق :

فإنك إذ تهجو تميمًا وترتشى
تبابين قيس أو سحوق العمائم
كمهريق ماء بالفلاة وغره
سراب أذاعته رياح السمائم

وقول ابن هرمة :

وإنى وتركى ندى الأكرمين وقدحى بكفى زندًا شحاحًا
كتاركة بيضها بالعراء وملبسة بيض أخرى جناحًا

فلو قال جرير :

فإنك إذ تهجو تميما وترتشى
تبابين قيس أو سحوق العمائم
كتاركة بيضها بالعراء
وملبسة بيض أخرى جناحا

لكان أشبه منه ببيته . ولو قال ابن هرمة مع بيته :

وإنى وتركى ندى الأكرمين
وقدحى بكفى زندا شحاحا

كمهريق ماء بالفلاة وغره

سراب أذاعته رياح السمائم

كان أشبه . . . (١) » إننا لسنا أمام عملية جمع فقط ، بل أمام عملية جمع وطرح ترتب عليها أبياتا متعددة القوافى متباينة الأطوال العروضية ، بزائدة تنقص فى بيت وتطول فى آخر .

وهذا الاختلاف العروضى والتعدد فى القوافى يخلق نصّا له سياق وأكثر التئاما . والنتيجة التى وصل إليها أبو نواس هى ما يصف به إسحق صنع إبراهيم بن المهدى ، بل وما يصنعه مخارق كيدًا فى إسحق (على حد تعبير كتاب الأغانى ، بينما الحقيقة كما تواترت الأخبار أن هذا مذهب مخارق فى الغناء تيمنا بإمامة إبراهيم بن المهدى) . وكلاهما يحرك الغناء ، ويعيب على إسحق عدم تحريك الغناء ، وإسحق بكلاسيكيته يقول : «ليتنا نفى بما علمناه ، فإنا لا نحتاج إلى الزيادة فيه » منكرا عليهما التحريك الذى يزعم ابن المهدى أن حلاوة الغناء لا تتم إلا به ، والتحريك كثرة الشغل (عمل أنغام تواكب سبع ياءات فى « حييا » على سبيل المثال) . وإذا زعم إسحق أن غناءهما يتكرر فيه الحذف لا الشغل فهو تحامل الرافض لمذهبهما ، وهو لا ينى يوقع بهما فى المهالك مستخدمًا علو شأنه (٢) . وكما سقطت

---

(١) الأغانى جـ ٩ ص ٤٤ .

(٢) راجع الأغانى جـ ٩ ص ٢٨٢ ثم الأغانى جـ ٥ ص ٢٨٧ ، ٢٩١ ، ٢٩١ - ٢٩٢ ، ٢٨٣ - ٢٨٤ .

أعمال تجريبية كثيرة فى الشعر ، حدث ذلك فى الموسيقى ، فإن أغانى إبراهيم بن المهدى بعد قرن من الزمان (حتى تاريخ تأليف كتاب الأغانى) لا يكاد يعرف منها صوت ، ولا يروى منها إلا اليسير وأن كلامه فى تجنيس الطرائق اطّرح ، وعمل على مذهب إسحق (١) . والطرائق تكاد ترادف الدستانات ، وهى ألحان حوذى بها الألفاظ والأغانى ، وقسمت أجزاؤها على أجزائها ، والطرائق : هى الصناعات التى عملت على أصناف أوزان الشعر فى اللغات المختلفة ، من غير أن يجعل لكل طريقة منها اسم مفرد ، وهى بالقوة بلا نهاية (مثل العروض فى دوائر) . أما التجنيس فأظنه ما يشير إليه صاحب الكافى فى الموسيقى «بترتيبات وحشو» فى قوله : «وقد يتخلل أحوال الصنف المسمى بـ : الدستانات ، والطرائق ؛ شىء يسمى : النغمة ، باشتراك الاسم مع النغمة المحدودة فى علم الموسيقى ، وهى تجرى مجرى الترتيبات والحشو خلال تكرير اللحن فى الأبيات ومجرى الاستراحات ، وهى صنوف مؤلفة ، كثيرة فى الطبقة التى عليها اللحن ، ويستعمل فى كل دستان وطريقة منها (نغمة)» . (٢) ونظن أنها ما يشير إليه صاحب الأغانى بكلمة الزوائد .

ولا نشك أن غناء علية بنت المهدى فى مسمط رباعى

---

(١) الأغانى جـ ١٠ ص ١٤٩ ، لكننا نظن استمرارية إبراهيم فى الأندلس .

(٢) الكافى فى الموسيقى ص ٦٦ - ٦٧ .

تختلف فيه قافية الشطر الثالث لكل زوج من الأبيات لابد أن تدخل فى عداد مذهب إبراهيم المنسى مع أخته ، وهذا الاختلاف يعين على تمطيط قافية الشطر الثالث بأسلوب تكاثر ياءات « حييا أم يعمرا » وقد تضاعف معه « ألف القصر » أيضًا فى ظننا طبقًا لنفس القاعدة ، وذلك هو المسمط :

ما لى أرى الأبصار جافيةْ
لم تلتفت منى إلى ناحيةْ
لا ينظر الناس إلى المبتلى
وإنما الناس مع العافيةْ
صحبى سلو ربكم العافيةْ
فقد دعتنى بعدكم داهيةْ
صارمنى بعدكم سيدى
فالعين من هجرانه باكيةْ (١)

إن هذه المسمطة المربعة الغربية المطلقة القافية فى الشطرين الثالث والسابع ، تكاد تكون إجابة على السؤال الذى كان ينبغى أن ينبثق فى جو شعراء ومغنى الحداثة فى مطلع القرن الثالث الهجرى ، أو فى ذيل القرن الأول من عمر الدولة العباسية . وهى إجابة لسؤال ما كاد ينبثق حتى أخمده إسحق ، وجوٌّ اتجه لمعاداة الحداثة فى الشعر والموسيقى جميعًا لكن زرياب قد

---

(١) الأغانى جـ ١٠ ص ١٧٠ .

حمل معه بذرة الحداثة إلى أرض تتعطش إليها ، فنبتت هناك ونمت مع أسئلة كثيرة وأجوبة شافية . وحتى نصل إلى الأندلس ، حيث آلة الأرغن التى هى النبع الصافى للموشحات فى نظر أهم من كتب عنها ، نورد هذا الخبر عميق الدلالة حول دور إبراهيم بن المهدى وأخته علية اللذين يشكلان معًا موشحة على لسان رجل هو إبراهيم وخرجة على لسان امرأة هى علية .
الخبر من كتاب محمد بن الحسن عن عون بن محمد عن أبى أحمد بن الرشيد واللفظ له ، قال : دخل يومًا إسماعيل بن الهادى إلى المأمون ، فسمع غناء أذهله . فقال له المأمون : مالك؟ قال : لقد سمعت ما أذهلنى ، وكنت أكذب بأن الأرغن الرومى يقتل طربًا ، وقد صدقت الآن بذلك . قال : أو لا تدرى ما هذا؟ قال : لا والله! قال : هذه عمتك علية تلقى على عمك إبراهيم صوتًا من غنائها(١) استحسنه . فأصغيت إليه فإذا هى تلقى عليه :

ليس خطب الهوى بخطب يسير
ليس ينبيك عنه مثل خبير
ليس أمر الهوى يدبر بالرأ   ى ، ولا بالقياس والتفكير(٢)

---

(١) نفسه ص ١٨٥ .

(٢) نفسه ، والخبر يروى الجزء الأول منه محمد بن يحيى إلى صاحب الأغانى مباشرة ، بينما الخبر برمته منسوخ من كتاب محمد بن الحسن .

فهل عرفت علية وأخوها إبراهيم الأرغن؟ الخبر لا يؤكد ذلك ، لكنه يلقى بالاحتمال بقوة إذا جمعناه إلى ما سبق من أسلوب إبراهيم ومذهبه ، وإذا لاحظنا أن هذه الأبيات من مسمطة رباعية أيضًا فى أغلب الظن ، والقافية المتحررة فى الشطر الثالث ومطلع الرابع تقسم البيت قسم ضيزى إلى فقرتين أولاهما أطول من الأخرى :

ليس أمر الهوى يدبر بالرأى ،
ولا بالقياس والتفكير

ويتيح فرصة كبرى للتمطيط والتجنيس ، وتوسيع اللفظ على مقاس اللحن . إننا على أبواب التوشيح التى سيفتحها أهل الأندلس بعد موت علية [1] بأقل من نصف قرن أو يزيد بقليل! . ربما مع ألحان علية « الثانية » ابنة زرياب ، الذى خلد أعمال علية « الأولى » شكلاً وموضوعًا عندما سمى ابنته علية وجعلها وريثة فنه المحدث .

---

(١) ماتت علية عام ٢٠٩ أو ٢١٠هـ .

الفصل الأخير

الحداثة العباسة فى قرطبة

- ١ -

قرطبة

القرن الثالث الهجرى فى قرطبة ، هو الامتداد الحقيقة للقرن الثانى الهجرى فى بغداد (ومن قبلها دمشق) . فى هذا القرن كل شىء غامض فى قرطبة ومع ذلك ، فنحن نحس باستقلالهم من إحدى العلامات الهامة ، فهم يلبسون القلنسوة الرومية (١) . وإذا لم يلبسوا القلنسوة فبدون غطاء للرأس ، وبملابس الحداثة : «كان يرى محمد بن بشير القاضى داخلًا على باب المسجد الجامع يوم جمعة ، وعليه رداء معصفر ، وفى رجليه حذاء يصر ، وعليه جمّة مفرقة ، ثم يقوم فيخطب ويقضى وهو فى هذا الزى ، وإذا رام أحد من دينه شيئًا ، وجده أبعد من الثريا . ومما يحكيه

---

(١) الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ٧ ، ١٨ .

الناس ويدور على ألسنتهم من أخبار محمد بن بشير أنه أتاه رجل لا يعرفه ، فلما نظر إلى زى الحداثة من الجمة المفرقة والرداء المعصفر ، وظهور الكحل والسواك وأثر الحناء فى يديه لم يتوسم عليه القضاء فقال لبعض من يجلس إليه : دلونى على القاضى ، فقيل له : ها هو ذا وأشير له إلى القاضى ، فقال لهم : إنى رجل غريب وأراكم تستهزءون بى . وأنا أسألكم عن القاضى وأنتم تدلوننى على زامر ، فزجر من كل ناحية ، وقال له ابن بشير : تقدم فاذكر حاجتك ، فلما أيقن الرجل أنه القاضى تذمم واعتذر ، ثم ذكر حاجته فوجد من العدل والإنصاف فوق ظنه (١) » . فنحن أمام ظواهر حداثة فى الثياب تستلفت النظر حتى أن بعض الناس تشير إلى القاضى فى سخرية باسم « عشر الدلال »! ويحفظ ذلك القاضى ، ويندم الساخر لحلم القاضى رغم الحفيظة (٢) . ولعل ابن بشير كان يبالغ فى التزام « المودة » ،

---

(١) نفسه ص ٣٢ ، ويصف لنا الضبى فى البغية عرسا : « فلعهدى بعرس فى بعض الشوارع بقرطبة والنكورى الزامر قاعد فى وسط الحفل ، وفى رأسه قلنسوة وشى وعليه ثوب خز عبيدى ، وفرسه بالحلبية المحلاة وغلامه يمسكه ، وكان فيما مضى يزمر لعبد الرحمن الناصر . وهو يزمر فى البوق » . ويبدو - كعادة الفنانين اليوم - أنهم يبالغون فى الأناقة والبريق ، وهذا ما دعا الرجل إلى قوله . الضبى ، بغية الملتمس ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ٢٠٣ . كذلك فى كتاب (أخبار مجموعة فى فتح الأندلس وذكر أمرائها) لمجهول ، دار أسامة ، دمشق (مصور عن طبعة مدريد ١٨٦٧) يصف القاضى : « كان يخرج إلى المسجد ويجلس للحكم فى إزار مورد ولمة مفرقة » . وفيما يتعلق بملابس الأندلسيين من المفيد مراجعة أزجال ابن قزمان ، وإشارة الدكتور عبد العزيز الأهوانى إليها فى كتابه : الزجل فى الأندلس ص ٧٢ - ٧٦ .

(٢) نفسه .

ومع ذلك يستقر لباس القلنسوة ، أو التخلص نهائيا من لباس الرأس حتى أن بعضهم « سأل يحيى بن يحيى عن لباس العمائم ، فقال : هى لباس الناس فى المشرق ، وعليه كان أمرهم فى القديم . فقيل له لو لبستها لاتبعك الناس فى لباسها . فقال : قد لبس ابن بشير الخز ، فلم يتبعه الناس ، وكان ابن بشير أهلاً أن يقتدى به ، فلعلى لو لبست العمامة لتركنى الناس ، ولم يتبعونى كما تركوا ابن بشير ، وكان يحيى بن يحيى كثيرًا ما يحكى عن محمد ابن بشير عن مالك بن أنس (١) » .

فهناك الاتجاه المحافظ البدوى يريد عمامة المشرق ، لكن تفتح فقهاء الأندلس يعرف أنه لا يمكن الوقوف أمام تيارات اجتماعية كبرى . فقد اختار الأندلسيون ثيابًا وطنية إذا صح التعبير منذ البداية ، فها هو قاض آخر يجلس فى المسجد يحكم بين الناس وعليه « شركاب (٢) » ، والأمثلة لا تحصى ، ولذلك فنحن نتحفظ مع ما يقوله ابن خلدون من أن لباس الأندلسيين فى العصر الغرناطى المتأخر ، كان محاكاة منهم « كمغلوبين للغالب (٣) » . فمن المؤكد من النصوص السابقة الاستقلالية حتى أن كشف الرأس يكون تعزيرًا وهوانًا فى العراق ، وهو فى

---

(١) نفسه ص ٣٦ .

(٢) نفسه ص ٧٠ .

(٣) المقدمة ص ١٤٧ .

الأندلس أناقة (١) وقد تعلو الرأس جمة مفروقة أو قلنسوة ، والأندلسيون اختاروا اللون الأبيض لمبانيهم حتى صارت قراهم كالحمائم كما نراها اليوم ، واللون الأبيض فى الخريف والملون فى غيره من الفصول موافقين زرياب على اختياره (٢) ، والناس تدخل الحداد فى الأسود وهم يدخلون فى الأبيض كبياض لياليهم .

فى هذا القرن الثالث نسمع عن هذا النمط من الحياة ، وهو نمط أندلسى . إن اختفاء العمائم فى هذا الوقت المبكر يدل على احتضان الملابس المحلية من جانب العرب الفاتحين .

ثم الاشتراك المبكر فى الأعياد الدينية الإسلامية والمسيحية متضمنة إجازة الأحد بجانب الجمعة لهو أمر بالغ الأهمية على تحول الشعائر الدينية إلى عادات « قومية » . فإنى لا أشك فى أن كثيرا من أهل البلاد الأصليين الذين دخلوا فى الإسلام هم وراء استمرار هذه الاحتفالات ، ولم يكن الأمر مجرد مشاركة إسلامية مسيحية فحسب ، ولكنها حياة فولكلورية غنية تمسك بها أهل البلاد الأصليون ، وأعجب بها وتبناها العرب بدليل إخراج الأمير نفسه الهبات والجوائز لغير المسيحيين فى هذه

---

(١) ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ ج ٢ ص ١٦٠ .

(٢) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٨ .

الأعياد ، أى أنها تجاوزت الوجود الفولكلورى إلى الوجود الرسمى (١) .

إننا لن نطارد الظواهر المحلية أكثر من ذلك ، لكنها كانت حداثة استجدت على سلوك عرب الأندلس - فيما يبدو - بحثًا عن عناصر وحدة بجانب جاذبية الحياة الفولكلورية بهذه البلاد إلى حد تبنيها فى وقت مبكر كما نرى . وهى أيضا عناصر استقلالية اكتسبوها من واقع شبه الجزيرة الملىء بالقوميات التى تسعى - وحتى اليوم - للاستقلال والتميز . إن هذا الواقع سوف يخلق تناقضًا مفزعًا . إن السعى للاستقلال الأندلسى سوف يحفز الأندلسيين دائمًا للتفوق على مصدر حضارة العصر وهو المشرق ، وهذا السعى الشامل نكتشفه من مراجعة الرحالة الأندلسيين نحو المشرق للحج واستيراد كل جديد ، فهؤلاء ينتمون لكل أقاليم الأندلس ولكل أجناسه ، بل إن بعض المسيحيين يتوجهون نحو المشرق للتبشير مثل رايموندو لوليو ، بل إن سانتا تيريزا تحكى لنا فى سيرتها الذاتية (بعد سقوط غرناطة بما يقرب من قرن) أنها فكرت فى عمل نفس الشىء . إن هذا السعى للمنافسة والتفوق والاستقلالية سيخلق عناصر وحدة ، لكنه سيتعمق أيضا داخل كل العرقيات والأجناس

---

(١) راجع نفح الطيب ج ٢ ص ١٢٥ ، والجوائز التى حددها عبد الرحمن الأوسط لهذه الأعياد ، كذلك راجع المقتبس ص ١٣٨ ، وهامش ٢٩٨ ص ٥١٩ .

والأديان فى شبه الجزيرة ، فيؤدى إلى صراع دموى على الجانبين المسيحى والإسلامى ، ثم بينهما داخل كل جانب .

ولهذا فإن حداثة بغداد ، التى قاد خطاها الأولى بشار ، وتابعه فى تطوير وتمرد - تجاوز حدود أبى الحداثة بشار - كل من أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم بن الوليد - سوف تثير انتباه الأندلسيين . إنها طريق للتفوق على المشرق لو تابعوا السير فيها ، ولا سيما أن المشرق قد أوقف تيار هذه الحداثة ، وأسلم الشعر تدريجيًا إلى البداوة ، كما ظهرت فى شعر البحترى ثم المتنبى من بعده .

ويورد ابن سعيد فى المغرب خبرًا عن عبد الرحمن الأوسط - بالنسبة للباحث له دلالته الرمزية الكبرى ، فالأخبار مادة للتحليل الدقيق ، وليست بابًا فحسب من أبواب الطرافة - فحواه أن عبد الرحمن هو « الذى أحدث بقرطبة دار السِّكة ، وضرب الدراهم باسمه ، ولم يكن فيها ذلك مذ فتحها العرب . وفى أيامه أدخل للأندلس نفيس الجهاز من ضروب الجلائب ، لكون ذلك نفق عليه وأحسن لجالبيه ووافق انتهاب الذخائر التى كانت فى قصور بغداد عند خلع الأمين فجلبت إليه ، وانتهت جبايته إلى ألف ألف دينار فى السنة . وهو الذى اتخذ الوزراء فى قصره بيت الوزارة . . . وكان مولعًا بالنساء ولا يتخذ ثيبًا البتة .

وكملت لذته بقدوم زرياب غلام إسحق الموصلى (١) » . يثير هذا النص الانتباه إلى :

١ - ثراء الأندلس واستقلالها الاقتصادى فى عهد عبد الرحمن الأوسط (دار السكة - الجباية) . والاستقلال الاقتصادى أصل كل استقلال .

٢ - انتقال أدوات الحداثة المادية (ذخائر قصور بغداد عند خلع الأمين) والروحية (زرياب) . وخبر ابن خلدون عن قدوم زرياب مسبوق بما يعطينا فكرة عن ذخائر قصور بغداد ، فهو يتحدث عن تقدم الموسيقى والغناء ، ويقول : « . . . وكان من ذلك فى دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث (المستجد بعده) به وبمجالسه لهذا العهد (عهد ابن خلدون) ، وأمعنوا فى اللهو واللعب ، واتخذت آلات الرقص فى الملبس والقضبان والأشعار التى يترنم بها عليه (الرقص) ، وجعل صنفًا وحده ، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى الكرج ، وهى تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل ، فيكرون ويفرون ، ويثاقفون ، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو ، وكثر ذلك ببغداد . . . وانتشر منها إلى

---

(١) ابن سعيد ، المغرب فى حلى المغرب (تحقيق : شوقى ضيف) ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٤٦ .

غيرها ، وكان للموصليين غلام اسمه زرياب . . . (١) » . فما انتقل من بغداد كان كل هذا : « عناصر الحداثة » والحياة المرحة التى جعلتهم يصفون أيام عبد الرحمن الأوسط بالعروس (٢) . إننى أظن أن هذا الوصف كان فى أغنية اسمها « الموشح العروس السباعى القفل » الذى امتنع ابن سناء الملك عن التمثيل له فى دار الطراز ، وأن هذا الموشح كان هدية زرياب لعبد الرحمن ، بل هو - كقدوة - قد غنى هذا الموشح ، فردد الناس بعده تسمية أيام عبد الرحمن بالعروس .

تنتقل إلى قرطبة أدوات الحداثة فى بغداد (المادية) والروحية فى شخص زرياب الراوى العظيم والموسيقار المبدع (فى الموسيقى) المخترع (لآلاتها) ، صاحب دار « المودة » فى نفس الوقت . إن قدوم زرياب لم يكن إلا استردادًا لحياة بغداد فى عصر الأمين ، والتى آن لها أن تسير فى طريق آخر يسيطر عليه الاتجاه المحافظ الذى قاده « إسحق الموصلى » كما أسلفنا ، بينما قرطبة يقود فيها « زرياب » اتجاه إبراهيم بن المهدى ، وأتباعه من الشعراء المحدثين . إن قيادة الحياة الاجتماعية والثقافية بعلم فى الموسيقى انتقلت إلى قرطبة ، لكن شتان بين علم بغداد (إسحق البدوى النزعة فى الشعر والشعراء) وبين

---

(١) المقدمة ص ٤٢٨ .

(٢) المغرب ص ٤٦ .

زرياب صاحب الاختراعات وأساليب الإبداع التى وجدت متنفسها فى قرطبة ، ولم تجده فى بغداد .

وإن كان زرياب وحده كافيًا لنشر الحداثة بمعونة ذخائر قصور بغداد ، فإن الحركة لم تتوقف لاستجلاب الجديد وتعلمه ، ولهذا « هاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبى نواس ، وروى شعره » (١) ، وهناك من الشواهد ما يثبت أن الأندلسيين قد تمكنوا من صنعة أبى نواس حتى أمكنهم تزييفها (نحل شعر عليه) دون أن يكتشف التزييف الخبراء (٢) . وفى المواقف الصعبة يستشهدون بشعره (٣) . والذى حفظ شعر أبى العتاهية من الضياع هم الأندلسيون . وهزل المحدثين وتهاجيهم وسخريتهم وميلهم عن عمود الشعر هى أبرز صفات شعر مؤمن ابن سعيد والغزال وعباس بن فرناس . إن حداثة بغداد قد استقرت فى قرطبة ، وبصفة خاصة تجريبيتها والرغبة فى السبق واللجوء إلى لغة الشعب الحية وتفجير طاقتها الشعرية . ولسنا فى مجال للتمثيل ، ولكن يتبين ذلك من يدرس أشعار القرن الثالث . فالحداثة فى الشعر والموسيقى قد اكتملت فى قرطبة .

---

(١) تاريخ الأدب الأندلسى ص ٣٤ .

(٢) الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٦٦ ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ ، كذلك ، انظر : أحمد هيكل ، الأدب الأندلسى ، دار المعارف ، ١٩٧٩؛ ص ١٥٩ .

(٣) أخبار مجموعة ، ص ١٣٩ ، وهنا شواهد لا تحصى عن احتفال الأندلسيين بأشعار أبى نواس .

وآن لها أن تنطلق على نحو فريد من الإبداع مما لم يتح لها فى بغداد . وكانت نتيجة لتبنى هذا التيار المحدث أن حل زرياب ومعه عباقرة الموسيقيين والشعراء مكانة فى نفوس الأندلسيين وحياتهم (١) لا تقارن بالمصير الحزين لشعراء الحداثة فى بغداد .

---

(١) عن مكانة زرياب يورد الحميدى : « وزرياب عندهم كان يجرى مجرى الموصلى فى الغناء ، وله طرائق أخذت عنه ، وأصوات استفيدت منه وألفت الكتب بها ، وعلا عند الملوك هنالك بصناعته وإحسانه فيها علوا مفرطًا ، وشهر شهرة ضرب بها المثل (جذوة المقتبس . الدار المصرية للتأليف والنشر ص ١٠٢) » . ولاحظ مكانة « شرحبيل الزامر » من الأمير محمد من فحوى قصة يوردها المقتبس ص ١٥٠ ، أيضًا كان الشعر بابا للوزارة بل « وشاعر » ترادف « وزير » .

وكانت ذروة هذا الواقع الموشحات .

- ٢ -

نشأة الموشحات

الموشحة فى صورها المختلفة تمثل رمزًا بالغ الأهمية فى فهم الحضارة والعلاقة بين الشعوب . ونقصد بالصور المختلفة نوع الخرجة فى الموشحة؛ فهى تارة بلغة رومانثية محضة ، وتارة أخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية ، وتارة ثالثة بلغة عامية عربية ، وتارة رابعة بلغة عربية معربة . فهى فى كل صورة ترمز لحالة من أحوال الحضارة التى تخثرت فى هذا العمل الأدبى جماليًا لتكثف مغزى صور واقعية . يحكى ابن جبير فى رحلته أثناء مروره بعكا أن المدينة قد « انتزعها الإفرنج من أيدى المسلمين فى العشر الأول من المائة السادسة ، فبكى لها الإسلام ملء جفونه ، وكانت أحد شجونه ، فعادت مساجدها كنائس ، وصوامعها مضارب للنواقيس . . . وطهر الله من مسجدها الجامع بقعة بأيدى المسلمين مسجدًا صغيرًا ، يجمع الغرباء منهم فيه لإقامة . . . الصلاة . وعند محرابه قبر صالح النبى ، وفى شرق البلدة العين المعروفة بعين البقر ، وهى التى أخرج الله منها البقر لآدم ، والمهبط لهذه العين على أدراج وطية ، وعليها مسجد بقى محرابه على حاله ، ووضع الإفرنج فى شرقيه محرابًا لهم . فالمسلم والكافر (أهل الأندلس

يستخدمون كلمة كافر مرادفة للعدو الإفرنجى الصليبى فى حال الحرب معه ، بينما فى السلم تستخدم لفظة النصارى) يجتمعان فيه ، يستقبل هذا مصلاه ، وهذا مصلاه وهو بأيدى النصارى (استخدم كلمة النصارى هنا لحسن سلوكهم تجاه المعبد المشترك) معظم محفوظ (١) » . إن المشهد الذى يصفه الرحالة ليس إلا موشحة حية تكشف عن التعايش الحميم بين الغالب والمغلوب . المسجد صار خرجة وجسم الموشحة هو الكنيسة التى بنيت عليه دون أن تخفى معالمه ، لقد سيطر إيقاع المسجد الفنى على الكنيسة فصار المغلوب غالبًا والغالب مغلوبًا : لون من التوازن الإنسانى الذى يفتحه تيار الحياة . ومقابل هذه الموشحة الحية توجد موشحة صامتة ، إنها مسجد قرطبة وكنيسته . لقد بقى الغالب وحده ومحى شخصية المغلوب ، لكن روح هذه الشخصية بقيت تخلد تاريخه على هذه الأرض ، وتنشره من مقبرة الوجود العدمى فى الواقع إلى ملحمة الوجود الفنى فى معمار المسجد الهائل . وكذلك الموشحة ذات الخرجة الأعجمية ، فهى الآن بين الصمت لاختفاء وظيفتها فى الواقع الأندلسى الذى صار تاريخًا وبين الحياة فى أيدى أحفاد الأندلسيين بالمغرب العربى خاصة ، وباقى العالم العربى عامة ،

---

(١) ابن جبير ، رحلة ابن جبير ، دار مكتبة الهلال بيروت ، لبنان ، ١٩٨١، ص٢٤٩ .

تخليدًا لجذورهم وإبقاء لرمز يكثف تاريخ جدودهم بما حمل من أمجاد وبؤس فى آن .

وأما إحدى صور الواقع الأندلسى الصارخة للموشحة الحية ، فهى أمر « موسى بن موسى بن فرتون بن قسى أمير الثغر الأعلى والثائر على الأمير عبد الرحمن الأوسط ، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من أمير من البشكنس أنجب منها ثلاثة أبناء حكموا مملكة بنبلونة (إقليم الباسك حاليا) . وتحالف الأخ الأمير المسلم مع إخوته الملوك المسيحيين ضد الأمير الأموى ، وكان دائمًا يتم تمردهم معًا أو مصالحتهم للأمير معًا . وواقع أنجب شبكة من العلاقات المسيحية الإسلامية والعربية الأسبانية فى غاية الطرافة والتعقيد ، حكمت إطار العلاقات سلمًا وحربًا (١) . كذلك نجد حالات كثيرة يستعين الأمير المسيحى لحماية عرشه بالأمير المسلم والعكس ، وهذه صورة صارخة حكمت العلاقات التى يتحالف فيها مسيحى مع مسلم ضد مسيحى ، أو مسلم مع مسيحى ضد مسلم . أما الصورة الهادئة لهذا الوجود التوشيحى هو مثال قومس بن انتيان كاتب الرسائل للأمير محمد ، الذى من أجله تحول الأحد إجازة لجميع كتاب الدولة المسلمين (٢) . « خرجة أعجمية » ، وباقى البنية عربى

---

(١) المقتبس ص ٤ ثم الهامش (١) والهامش (٢٨) .

(٢) المقتبس ص ١٣٨ ، وهذا البحث ص ٣٦٩ ، ثم قضاة قرطبة ص ٧٦، =

لكن يجرى فى دمائها إيقاع الخرجة الأعجمية سواء فى صراعها أو وحدتها مع البنية العربية (ومن أجل هذا كانت الموشحة فنًا شاملًا تمثيليًا لمغزى الواقع ، والفن الشامل = رقص + غناء + موسيقى + جمهور + شعائر احتفالية) . والأمثلة بعد ذلك لا تحصى وضربنا لها مثلًا من الأعياد المشتركة . وهنا يحسن أن نضيف أعياد المواسم الزراعية الاحتفالية ، والتى يشير إليها ابن قزمان فى زجله رقم (٥٠) . إن لابن قزمان فى هذا الزجل « تصويرًا لنزهات خلوية له أيام العصير . وتلك الأيام كان يخرج فيها الأندلسيون إلى الحقول والأودية ، حيث يبيتون عدة ليال هناك . وقد ذكرها الشعراء فى أشعارهم ، ونقل ابن بسام طرفًا منها ، وزمن العصير فى الخريف ، وهو الوقت الذى يجمع فيه العنب ، والاحتفال به فى العالم الغربى قديم . وكان ابن قزمان يشارك فيه ، ويحمل له أجمل الذكريات . ففى الزجل (المذكور) يعطينا صورة عن هذا العيد ، حيث خرج فى رجال ونساء ، ومعهم آلات موسيقية ، يغنون ويرقصون ويعبثون [١] .

وليس غريبًا أن تمتزج العربية والأعجمية فى الخرجة ، فالمواسم الزراعية لم تعد تنتمى لفئة دون الأخرى ، إن الزراعة

= حول موت قومس ابن انتيان ، والجدل حول موته على الإسلام أو على المسيحية لحسم أمر الميراث . إنها موشحة أخرى تمثلها حياة هذا الرجل ، وهذا يذكرنا بالجدل المستمر حتى اليوم فى كتب تاريخ الأدب الأندلسى حول إسلام ابن سهل الإسرائيلى .

(١) الزجل فى الأندلس ص ٩٩ ، كذلك ص ٨٣ يشير إلى عيد العنصرة .

مهنة الجميع ، وأعيادها أعياد للجميع ، فهى عنصر من عناصر الوحدة ، ومع ذلك فاسم العيد هنا لا تناسبه الكلمة العربية ، فيحمل فى الخرجة اسمه الرومانثى إشارة إلى جذوره القديمة فى العالم الغربى . وها هى الخرجة (وبيتها (١)) :

لو رأيت حبيبك ميت بهواك
لس يحبّ قلبُ فى الدنيا سواك
منيان ذى بشك لو أنّى نراك
ولو أنَّ قلبك يكون من حديد

وبخصوص صورة الموشح ذى الخرجة العامية ، فيشير إلى دور العامة المخرب فى الأندلس . فقد مارسوا دورًا فعالاً فى إشعال الفتن ، وإسقاط حكام والإتيان بحكام آخرين . إنه دور لم يدرس حتى الآن لكن من يقرأ أحداث الأندلس يجد أن هذا الأمر كان خارجًا على نواميس العصور الوسطى ، وبالتالى فإن ثقافتهم الشعبية قامت بغزو الثقافة الرسمية فى هذه البقعة منها : الموشح المعرب . ولقد قاوم الموشح المعرب بشكل مطرد هذا الغزو العامى فى العصر الغرناطى ، حيث تكاد تختفى تماما الخرجة العامية (أو هى اختفت نهائيًا على حد علمى حتى الآن) . فالموشح المعرب محاولة لوقف دور العامة السياسى

---

(١) ابن قزمان ، الديوان ، تحقيق ف . كورينطى ، المعهد الأسبانى العربى للثقافة ، مدريد ١٩٨٠ ، زجل ٥٠ ص ٢٣٨ . الكلمات الرومانثية هى « منيان ذى بشك » أى : غدًا سيكون عيدًا (لو أنّى نراك) .

داخل العمل الأدبى انعكاسًا لمغزى المقاومة الرسمى لذلك ، ومع هذا فإن الإيقاع ظل يحمل صدى هذا الدور حتى النهاية ، لأن هذا الدور لم يتوقف قط ، فغزا غزوا مظفرًا من جديد فى شكل أدبى جديد هو الأزجال .

ومن العناصر المثيرة للانتباه فى الواقع والتى يمكن أن تتمثل فى البناء التوشيحى موضوع الخمر فى الأندلس . إن تبنى الأندلسيين لمشروع أبى نواس الفنى (١) ، يمكن أن نربطه بالتحرر الأندلسى رغم التشدد المالكى ، كما ينبغى أن نربط ذلك كله بالكروم باعتبارها عصبا للاقتصاد ، وبالتلى بصناعة الخمور ، حتى أصبحت الكروم والخمر من عناصر الوحدة واللقاء فى مجتمع الأندلس كما يبرز ذلك زجل ابن قزمان وكثير من الأخبار ، وهذا الوضع الراسخ قد يكون وراء موقف فقهاء الأندلس المتسامح حول حد الخمر ، بل وحرجهم من تنفيذه ،

---

(١) قد أشرنا إلى ذلك مرارا فى حديثنا عن ابن عبد ربه وفى مواضع متعددة ، ومن المهم مراجعة الأشعار ، التى يوردها صاحب العقد لأبى نواس ، وكيف أنه يعظمه ويثنى عليه . أخيرًا لدينا شعراء أندلسيون تفرغوا لممارسة تنفيذ هذا المشروع ، فصاحب الجذوة يورد تحت الترجمة ١٩١ ترجمة أحد الشعراء : « أحمد بن محمد الجيانى ، المعروف بتيس الجن ، شاعر خليع ، يجرى فى وصف الخمر مجرى أبى الحسن ابن هانى ، لم أجد من شعره شيئًا إلا فيها » . ومن يراجع زجل ابن قزمان يدرك دور الخمر الكبير ليس فى الشعر فحسب بل فى الحياة الأندلسية . وتيس الجن هذا « ظرف » أندلسى « لمقارعة » ديك الجن فى بغداد . وشهرة الشعر الأندلسى فى الطبيعة أمر لا جدال فيه ، وقد غطت هذه الشهرة على ما كان ينبغى أن تحتله أشعار الخمر من مكانة ، لكن الأمر معقد ، فأشعار الخمر دائمًا تمثل عنصرًا جزئيًا فى شعر الطبيعة ، فلا طبيعة – فى معظم الأحوال – بدون خمر ، ولا خمر بدون طبيعة .

لأن القرآن الكريم لم ينص عليه ، كما أن الرسول (ﷺ) لم يقدم هذا الحد على أحد فى حياته . ويشير الخشنى فى « قضاة الأندلس » إلى ذلك : « وما أتى عن القضاة فى هذا المعنى خاصة من الإغضاء عن السكارى والتغافل لهم ، والرقة عليهم ، فلا أعرف له وجها من الوجوه يتسع لهم فيه القول ، يقوم لهم به العذر إلا وجهًا واحدًا ، وهو أن حد السكر من بين الحدود كلها لم ينصه الكتاب المنزل ، ولا أتى فيه حديث ثابت عن الرسول (ﷺ) ، وإنما ثبت أن النبى (ﷺ) أتى برجل قد شرب فأمر أصحابه أن يضربوه على معصيته ، فضرب بالنعال ، وبأطراف الأردية ، ومات النبى (ﷺ) ولم يحد فى ضرب السكران حدًا يلحق بسائر الحدود ، فلما نظر أبو بكر - رضى الله عنه - فى ذلك بعد النبى (ﷺ) ، واستشار أصحابه قال له على بن أبى طالب رضى الله عنه : من شرب سكر ، ومن سكر هذى ، ومن هذى افترى ، ومن افترى وجب عليه الحد . أرى أن يضرب الشارب ثمانين . فقبل منه الصحابة . فذكر أهل الحديث أن أبا بكر عند موته قال : ما شىء فى نفسى منه شىء غير حد الخمر ، فإنه شىء لم يفعله رسول الله (ﷺ) ، إنما هو شىء رأيناه من بعده (١) .

هذا التغافل يقابله تشدد فى الدين من لدن القضاة بل والعامة

---

(١) قضاة قرطبة ص ٥٩ ، أيضًا راجع ص ١١٤ ، كيفية تخلص القضاة من ضرورة إقامة الحد ، ثم فى نفس الموضوع ص ٩٨ .

كما نرى فى معظم المصادر الأندلسية . إن هذا التناقض ليس إلا موشحة تمثل واقعا بالغ التعقيد ، فالتشدد فى الدين مع وحدة المذهب (المالكى) وسيلة لمواجهة عدو متشدد فى دينه أيضا واحدى المذهب (كاثوليكى) ، والتغافل فى الخمر ليس فعلا إراديًا يقلل من الشدة فى الحق وفى الدين ، وإنما هو منفذ أتاحته خصوصية تاريخية لحد الخمر من أجل المحافظة على عنصر اقتصادى واجتماعى من عناصر الوحدة ، ولذلك عندما يأمر الحكم بإراقة الخمر يأمر أيضا باقتلاع أشجار الكروم وتحريم زراعتها ، فيقنعه مستشروه بأن الناس تصنع الخمر من فواكه متعددة ، فلا فائدة من اقتلاع الكروم فيتراجع عن هذا الأمر الأخير المهول والمدمر للاقتصاد ولطاعة العامة ، وقد كثر المنتزون فى كل مكان . وكان أمر الحكم المستنصر رمزا لنهاية الوحدة فى الأندلس ، وبداية لتجاوز نفوذ الفقهاء الحد ، فهم لم تعد تعنيهم وحدة الأندلس بل يسعون للقضاء عليها ، فبعد موت الحكم يتولى فقيه السلطة ويقضى فعليا على حكومة الوحدة الوحيدة فى الأندلس (البيت الأموى) (١) ، ثم يقفز القضاة والفقهاء كثيرا على كراسى ملك الطوائف .

---

(١) تعلق عدد من كبار المفكرين والشعراء بأذيال البيت الأموى وعلى رأسهم ابن حزم ومنهم ابن زيدون وابن شهيد ، وقد لاقى أنصار البيت الأموى أسوأ مصير على يد المنصور ابن أبى عامر ، ثم على يد ملوك الطوائف . والسر - فى رأيى - لتمسك هؤلاء بالأموية هو إدراكهم لخصيصة نراها جيدا فى المسرح الأسبانى وهى أن أهل أسبانيا =

إن هذا المجتمع المعقد يبحث عن رموز لوحدته ، فى نفس الوقت الذى يختلق أسبابًا للتمزق . والموشحة بين خرجة أجنبية وأقفال وأبيات تمثل الوحدة الممكنة والتمزق المحتمل ، وبهذا نفسر زيادة عدد أجزاء كل غصن من أغصان البيت فى الموشحة وعدد فقرات كل قفل من أقفالها ابتداء من نهايات عصر ملوك الطوائف . وكلما تأخر الزمن وازداد التمزق ، وفى أواخر العصر الغرناطى عندما توحدت مملكة غرناطة الصغيرة ولم تعد تقبل وجود عناصر أجنبية سوى بقايا العرب والبربر ، عادت فقراتها وأجزاؤها سيرتها الأولى من الالتئام والإعراب .

لقد نشأت الموشحة فى القرن الثالث ، حيث كانت عناصر الوحدة تتزايد ، وعناصر التمزق تتجه لشىء من السكون والدعة

= يقدسون الملك ، ويرون فيه رمز الوحدة الأكبر الذى يوحد وطنهم متعدد القوميات ويدافع عن الكنيسة الكاثوليكية .

ومن الطريف فى موضوع أمر الحكم بإراقة الخمر مراجعة قصيدة يوسف بن هارون الرمادى فى رثاء الخمر ، وكأنه يفتتح قصائد رثاء الممالك والمدن فى الأندلس . ومن القصيدة ندرك بعض العنف والهمجية فى تنفيذ الأمر :

فقل للمسفحين لها بسفح   وما سكنته من ظرف بكسر
وللأبواب إحراقا إلى أن   تركتم أهلها سكان قفر
تحريتم بذاك العدل فيها   بزعمكم فلم يك من تحر

فإن أبا حنيفة وهو عدل . . .

ثم يحكى شعرا قصة أبى حنيفة المشهورة مع جاره السكير وعطفه عليه . (بغية الملتمس ص ١٨ - ١٩) .

وصل مداه فى عصر الناصر . وكان هذا العصر هو أنسب بيئة لاستمرار حركة الخروج على عمود الشعر العربى ، وعلى موسيقى إسحق الموصلى الموغلة فى الكلاسيكية ، وكان رسول هذه الحداثة إلى الأندلس هو زرياب ، ومحتويات قصور بغداد وأيام العروس فى عصر عبد الرحمن ، وكان لابد لهذه الحداثة أن تتفاعل مع الواقع لقدرة زرياب على استيعابه والدخول فى نسيجه لصالح عناصر الوحدة التى كان عليه اكتشافها وتنيمتها ، وقد نجح لينال صفة الأسطورة فى تاريخ الأندلس ويتجاوز مكانة الموسيقار التقليدية إلى مكانة خاصة خارقة للعادة فى مجال الثقافة والتوجيه الاجتماعى بصفة عامة . إن هذا الرجل قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك الدور العظيم للفن فى تاريخ الإنسان .

- ٣ -

مدخل رياضى لنشأة الموشحة

إننا سنحاول البدء من أرض صلبة نحو المناطق الموحلة فى رحلة نحو معرفة أسرار نشأة الموشحة . وهذا التعبير المجازى لا يجاوز الحقيقة بعد اطلاعنا على جهد ابن سناء الملك فى الوصول إلى أسرار الموشحات ، وفشله النسبى فى حل معظم ألغازها . لقد اقترب من صورتها الخارجية مستخدما بعنترية مشكورة القليل الذى يعرفه عنها مع النصوص لحل ما يمكن من ألغاز هذا النوع الأدبى . وقد جاء بعد ابن سناء الملك ولا سيما فى العصر الحديث من حاول أن يخطو خطوات إلى الأمام ، فلم يوفق . وكان ذلك سببا مباشرا فى ضعف الدراسات المقارنة لمعرفة أثر هذا الفن فى الزجل ، وأثر الزجل فيه ، وأثرهما معا فى كثير من الفنون الشعرية الغنائية الغربية مثل فن الرومانث والتروبادور والسوناتا والبالاد بل والشعر الغنائى كما نراه عند سان خوان دى لا كروث المتصوف الأسبانى الشهير الذى عاش فى القرن السادس عشر . إن دراسة نشأة نوع أدبى أشبه بدراسة نشأة السلالات البشرية الدنيا من سلالة بشرية عليا .

وحتى هذه اللحظة ، فإن هذه الدراسة أشبه بسلسلة من التراكمات الكمية التى لا تنتهى ، وقد آن أن تتحول إلى كيف! .

نبدأ بإيراد ما قاله ابن خلدون حول نشأة الموشحات فى آخر

صفحات مقدمته المشهورة . يقول : « وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا ، وأغصانا أغصانا ، يكثرون من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتا واحدا ، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد إلى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم إلى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل فى القصائد ، وتجاوزوا فى ذلك إلى الغاية ، واستظرفه الناس جملة؛ الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه .

وكان المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع فى هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (١) » .

ثم نورد ما قاله ابن سعيد فى المقتطف : « فأما الموشحات

---

(١) المقدمة ص ٥٨٣ - ٥٨٤ ، يواصل ابن خلدون بعد ذلك أخبارا غير مفيدة فيما نحن فيه .

فقد ذكر الحجارى فى كتاب المسهب فى غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ عنه ذلك ، أبو عمر ابن عبد ربه صاحب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع فى هذا الشأن بعدهما عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صماح صاحب المرية (١)» .

وفيما يبدو الآن ، أن قول ابن خلدون مأخوذ من ابن سعيد دون إشارة إليه . وربما أن كليهما نقلا عن مصدر ثالث (قد يكون - فيما أظن - شخصا غير الحجارى (٢)) . لكن القول الثالث حول نشأة الموشحات هو أقدمها وأهمها على الإطلاق ، ومع ذلك فقد أثار تكهنات لا أول لها ولا آخر حتى كتابة هذه السطور ، ذلك هو قول ابن بسام الشنتريني فى مطلع القسم الأول ، المجلد الثانى من ذخيرته : «وأول من صنع هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريقتها - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعارض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشح دون

---

(١) المقتطف ص ٤١ .

(٢) بنيت هذا الظن على تصريح ابن خلدون بعد قليل بآراء حول الزجل أخذها عن ابن سعيد ونسبها إليه .

تضمين فيها ولا أغصان . وقيل إن ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات عندنا ، ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادى ، فكان أول من أكثر فيها التضمين فى المراكز ، يضمن كل موقف يقف عليه فى المركز خاصة . فاستمر على ذلك شعراء عصره مكرم بن سعيد وابنى أبى الحسن ثم نشأ عبادة فأحدث التغيير ، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف فى الأغصان فيضمنها كما اعتمد الرمادى مواضع الوقف فى المركز(١) » .

هذا هو ما لدينا من حصيلة أقوال القدماء حول نشأة الموشحات مستثنين ما قاله الصفدى حول هذا الأمر لأنه واضح الخلل والالتباس (٢) .

وهذه الأقوال تطرح مجموعة من المصطلحات التى تحتاج إلى إيضاح . وسنبدأ بمصطلح التضمين ، فهو أول المفاتيح الضائعة .

كما أشرنا فى آخر سطور الفصل الذى عقدناه حول الشكل الظاهرى للموشح ، يرد المصطلح فى كتاب ابن عبد الغفور الكلاعى « أحكام صنعة الكلام » تحت فصل يحمل عنوان

---

(١) ابن بسام الشنترينى ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة (تحقيق إحسان عباس) .

(٢) الصفدى ، توشيع التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ ص ٢٠ - ٢١ .

المستجلب ، ويقصد بالكلمة هنا - كما نفهم السياق - النثر الذى يستجلب بأعمال الحرفية الفنية (وربما يريد - وهذا احتمال كبير الورود - المستجلب من الموشحات إلى النثر بأعمال الحرفية الفنية التوشيحية) . ويكتب تحت هذا العنوان ما يلى : « ثم كثرت الصناعة وتشدد فيها القالة ، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق فلم يأتوا بـ (غفور) مع (بصير) ، ولا وقفوا عند إتيانهم بـ (غفور) مع (شكور) وبـ (خبير) مع (بصير) ، بل جاؤوا بـ (غفور) مع (كفور) ، فضمنوا الفاء وحرف اللين (واو المد) والراء . وجاءوا بـ (خبير) مع (ثبير) و (عبير) و (صبير) ، وجاءوا بـ (مَيَدَ) مع (غَيَد) و (جَيَد) . وجاؤوا بـ (زيد) مع (قيد) و (أيد) ، وجاءوا بـ (غمر) مع (زمر) ، ولكم يأتوا به مع (ثمر) ، وجاءوا ب ، (قمر) مع (ثمر) . فراعوا شكل الحرف المضمن ، والتزموا من ذلك ما لا يلزم ، واستجلبوا منه ما ربما لم يأت فى سياق الكلام وكذلك لا يأتون بـ (قمر) مع (عمر) فى حال الخفض (*) ، ويجمعون بينهما فى حال الرفع والنصب ، (إذا أدخلوا على قمر الألف واللام ، أما إذا لم يفعلوا وافقوا التنوين (١)) . أى نونوا عمر رغم أنها ممنوعة من الصرف حتى

(*) (عمر) ممنوعة من الصرف فهى سوف تخفض بالفتحة ، بينما (قمر) بالتنوين فتصير نهايتا الجملتين المسجوعتين : ... عمرَ ، ... قمرٍ .

(١) إحكام صنعة الكلام ص ٢٤٤ ، والعبارات ما بين قوسين قمنا بإعادة ترتيبه حتى يستقيم السياق الشديد الوضوح حيث ورد فى النص المحقق مضطربا ويخل بالسياق .

يستوى إيقاع الراء فى الكلمتين المفترض أن تنتهى بهما جملتان مسجوعتان .

وهذا بالضبط هو مفهوم التضمين فى الموشحات ، وهو فيها مستجلب أيضا ، لكن من الموسيقى التى ينبغى أن تسبق الكلمة فى نظم الموشح .

ولنطبق الأمر على الموشحة الآتية (١) (لابن زهر) :

---

(١) ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١١٤ .

- ١ -

قلبى من الحب غير صاح   صاح
وإن لحانى على الملاح   لاح
وإنما بغية اقتراحى   راحى
وإن درى قصتى وشانى   شانى

* * *

- ٢ -

وبى من الحب قد تسلسل   سلسل
فى صورة الدمع بعد ما انهل   منهل
والعود عندى لمن تأول   أول
والحسن فيه على المثانى   ثانى

* * *

- ٣ -

يا أم سعد باسم السعود   عودى
وبعد حين من الهجود   جودى
على مليك تحت البنود   نودى
فقال إنى بمن دعانى   عانى

* * *

- ٤ -

وناظر ناضر المحيا   حيا

أراك من قوله إليا ليّا
فأنشدته لمن تهيّا هيّا
واحد هو يا أمى من جيرانى رانى

* * *

- ٥ -

وناطق بالذى كفاها فاها
وراغبا بعد ما أتاها تاها
وبالجمال الذى سباها باهى
قالت على الحسن من سبانى بانى (*)

* * *

فها هو يقف على قوافى أغصان البيت الأول على (ألف المد، الحاء، يا اللين الممدودة حتى لو كانت مجرد كسرة قصيرة) وعند البيت الثالث على (ودى) والرابع (بيا) والخامس (اها)، وهناك خلل فى الثالث إما أراده المؤلف أو هو خلل من النساخ (١) . وهذه القوافى المضمنة متساوية فى كلا جزئى

(*) أوردنا الموشح كما ورد فى ديوان الموشحات، وكما ورد فى: توشيع التوشيح ص ٩٦ - ٩٧ . والطريف فى هذا الموشح أن قفل البيت الرابع ومثله قفل البيت (الأخير) يتنافسان أسلوب الخرجة، فكلاهما على لسان الفتاة، وأدخلهما - وهذا الأغلب - فى أسلوب الخرجة الأول منهما (القفل الرابع) .

(١) لو تصورنا أن مفهوم الكلاعى ينطبق حرفيا على الموشحات، لكان الأمر غير ذلك كما سنرى .

الغصن . ومن الواضح أن الجزء الثانى تكرار عروضى وحرفى لمعادل له فى آخر الجزء الأول (صاح/ صاح ، لاح/ لاح/ راحى/ راحى) ، وهذا أحد الأساليب التوشيحية لزيادة الموافقة والمطابقة بين النغمة الموسيقية والكلمة المغناة (أى الموشح) .

وهذه هى الصورة المثالية للتضمين ، التى اقتربت من مفهومه عند ابن عبد الغفور الكلاعى بشكل يصل إلى حد التطابق ماعدا استثناء واحدًا ذكرناه . لكن التضمين فى الموشحات أكثر تسامحا ، إنه ليس استجلابا كاملا كما نصت أمثلة الكلاعى وشرحه لها ، لأنه هنا ذو وظيفة إيقاعية فحسب ، فهو الضابط الأهم لميزان الموشحة كما سيبرز لنا عند ذكر التغصين .

المطلوب - باستقراء عدد كبير من الموشحات - هو فقط متوالية صارمة للحركات والسكون فى الأصوات الثلاثة الأخيرة من كل الفقرات حسب أنظمة التقفية التى ذكرناها فى الفصل الأول من هذا الكتاب .

ففى موشح لابن رحيم يقول (١) :

أيا عبرتى جَرْيَا
ويا كبدى وَرْيَا
ويا قلب لابقيا
ومن عجب الدنيا

---

(١) ديوان الموشحات ، جـ ١ ص ٣٦٤ ، ٣٦٥ .

قلوب منحلَّة
مع الدهر منهلَّه

* * *

شكوت فلمْ تُشْكِ
وقالت لمَ تَبْكِ
إذا كان ما تَحْكِ
ولم تك ذى إفْكِ
ستعثر بالذله
وتقنع بالقله

فقوافى أغصان البيت الأول :

جَرْيَا ، وَرْيَا ، بُقْيَا ، دُنْيَا

باختلاف بين الفتحة على الجيم والواو ، والضمة على الباء والدال ثم إن الحرف الثانى كان (ر/ ر/ ق ، ن) ، فهذان عصران ينقصان عن قوافى السجع المستجلب عند الكلاعى ، لكن ذلك يمكن التغاضى عنه ما دامت القوافى تتبع (حركة/ سكون/ حركة) على أن تكون الحركة الأخيرة (وهى هنا « يا ») ثابتة . وقوافى أغصان البيت الثانى :

تُشْكِ ، تَبْكِ ، تَحْكِ ، إِفْكِ

فالحرف الأول فى القوافى مختلف ، فهو مرة بالضمة ومرتين بالفتحة وأخيرا بالكسرة ، ومع ذلك فتوالى الحركات

(حركة/ سكون/ حركة) مع كسر الحرف الأخير وثبات حركته (ك) ، أما الحرف الثانى فهو : ش/ ب/ ح/ ف ، أى لم يتفق فى كل الحالات . وأيضا قوافى أقفال البيت الأول حرفها الأول متباين النوع والحركة فى البيت الثانى عنه فى الأول .

ولكن نلاحظ ميل الموشحات الشديد لتحقيق المثل الأعلى للتضمين على مستوى تماثل الحركات والسكنات فوق حروف أيضا متماثلة ، طبعا فى متوالية ثابتة ، وهو أمر مطلوب بشدة ، لكنه عسير التحقيق ، يعجز الوشاحون عن الالتزام به ، وأكثر الاستثناء يكون حول الحرف الأول من حروف القافية الثلاثة التى ينبغى التزام التضمين فيها ، ومن المؤكد أن الحرف الثالث لا يمكن إلا أن يكون متماثلا - حسب نظم التقفية بين الغصن والقفل - صوتا وحركة وسكونا .

هذا هو التضمين ، فما هو التغصين ؟ التغصين فى صورته المثالية عند الكلاعى تماثل مفردات جملتين مركبتين من حيث الإيقاع الصوتى ، ومن حيث الدلالة وأيضا من حيث نهاية كل مفردة ، أى أننا أمام نظام غزير للقوافى الداخلية وميزان للكلمات المتقابلة موحد لا يقبل الزحاف .

أما التغصين فى الموشحة فهو يسعى إلى هذه الصورة المثالية ، وأيضا لا يدركها ، فيقف ملتزما بصرامة بعدد المقاطع محاولا بقدر الإمكان تماثلها فى الطول والحركات والسكنات ،

وإنهاء كل عدد منها بقواف متماثلة ، هى قوافى أشطار أغصان البيت ، وفقرات القفل ، لكنه أبعد من ذلك يحاول بقدر الطاقة خلق قوافٍ داخلية لا توقف سلسلة الكلام ، لكنها تخلق تناظرًا بين السطور ، وتساويا لكل المقاطع المتقابلة . وهذا كما ذكرنا شبه مستحيل ، فيصبح للتغصين قاعدة إلزامية وقواعد اختيارية مثله مثل التضمين . والقاعدة الإلزامية الوحيدة هى تقسيم الأقفال إلى فقرات ، ويكون ذلك التقسيم على أساس عدد المقاطع الصوتية (١) .

ففى موشح ابن زهر السابق :

الغصن الأول من البيت : قلبى من الحب غير صاح// صاح مقاطعه هى : قل/ بى/ م/ نل/ حبْ/ ب/ غى/ ر/ صا/ حى/ // صا/ حى = ١٠ + ٢ .

وكل غصن من أغصان الموشح شطراه لابد أن يكون مجموعهما ١٢ مقطعا : الأول منهما من عشرة مقاطع ، والثانى من اثنين . ونتفق على كتابة مثل هذا العدد هكذا : غ (١٠/ ٢) .

وقفل البيت الأول : وإن درى قصتى وشانى// شانى مقاطعه هى : و/ إن/ د/ رى/ قصْ/ صَ/ تى/ و/ شا/ نى// شا/ نى = ١٠ + ٢ .

---

(١) راجع مقاطع أغانى الحصاد وعلاقتها بإيقاع العمل (ضربات المنجل) ، فى الفصل الثانى من هذه الدراسة ص ١٣٦ .

وهذا معناه أن كل أقفال الموشح لابد أن تتكون فقرتاها؛ الأولى من عشرة مقاطع والثانية من اثنين ، ونتفق على كتابة العدد هكذا : ق (١٠/٢) . ومعنى ما سبق أن الأغصان والأقفال متساوية فى عدد المقاطع . وحسب دراسة مبدئية تميل الأغصان والأقفال للتساوى أكثر من ميلها للاختلاف والتباين فى عدد المقاطع ، فنسبة الموشحات المتساوية الأغصان والأقفال فى عينة عشوائية قدرها ٥٠ موشحة كانت وصلت إلى أكثر من ٦٠٪ ، ومع هذا الميل فعدد المقاطع لهذه الموشحات المتساوية الأغصان والأقفال يختلف من موشحة إلى أخرى ، ونسجل فيما يلى هذا العدد فى موشحات ابن زهر الكاملة الواردة فى ديوان الموشحات كاملة ونذكرها حسب ترتيب ورودها فى الديوان .

رقم الموشحة:	عدد مقاطع الغصن الصوتية ونظام التشطير	عدد مقاطع الأقفال ونظام التفقير
١ (تام)	غ (٧/٦) X ٣	ق (٧/٦) X ٢
٢ (تام)	غ (٧) X ٣	ق (٦/٦/٣)
٣ (أقرع)	غ (١٤) X ٣	ق (٥/١٠)
٤ (تام)	غ (٨/٨) X ٣	ق (٨/٨)
٥ (تام)	غ (١١) X ٣	ق (١١/ ١١)
٦ (أقرع)	غ (١٣) X ٣	ق (٧/٨)
٧ (تام)	غ (٥/٨/٥) X ٣	ق (٥/٨/٥)

٨ (تام)	غ (١٠) X ٣	ق (١٠/ ١٠)
٩ (تام)	غ (٨/٨) X ٣	ق (٨/٨) X ٢
١٠ (أقرع)	غ (١٠) X ٣	ق(٧/١٢)
١١ (تام)	غ (٨) X ٣	ق (٨/٨)
١٢ (تام)	غ (٥/٨/٥) X ٣	ق (٥/٨/٥) X ٢
١٣ (تام)	غ (٦/٨) X ٣	ق (٦/٨) X ٢
١٤ (تام)	غ (٦/٧) X ٣	ق (٦/٧) X ٢
١٥ (تام)	غ (٧/٦) X ٣	ق (٧/٦) X ٢
١٦ (تام)	غ (٦/١٠) X ٣	ق (٦/١٠) X ٢
١٧ -	-	-
١٨ (تام)	غ (١٠) X ٣	ق (١٠/١٠)
١٩ (تام)	غ (٩/٩) X ٣	ق (٩/١٠/٩/٩)
٢٠ (أقرع)	غ (١٠) X ٣	ق (١٠/١٠)
٢١ (أقرع)	غ (٢/١٠) X ٣	ق (٢/١٠)

وهذا هو الموشح المذكور آنفا

٢٢ (تام)	غ (٨) X ٣	ق (٨/٨)
٢٣ (تام)	غ (١١) X ٣	ق (١١/ ١١)

٢٤ القفل المكتوب هكذا (٦/ ثم (٩/٩)

(٣/٦) (٩/١٠)

* نظام ترتيب الأرقام فى الكتابة هو نفس نظام ترتيب وتوالى فقرات

هذين القفلين ، فالأول منهما من ثلاث فقرات ، والثانى من أربع فقرات .

* غ (١٠) أو غ (٨) تعنى أن الغصن من سطر واحد .

* ق (٨/٨) تعنى أن القفل من فقرتين فى كل سطر .

* غ . . . x ٣ تدل على عدد الأغصان (أى عدد السطور) .

* ق (٧/٦) x ٢ تعنى أن القفل مكون من سطرين متناظرين وكل سطر فقرتان .

ورغم تكرر تشابه بعض الأعداد بين عدد الموشحات المذكورة فى الجدول (مثل (٦/٧) فقد وردت مرتين كما ورد مقلوبها (٧/٦) ، أى أن الشطر الأول هنا (٦) مقاطع والشطر الثانى (٧) مقاطع ، وهى هناك ٧ فى الأول ، ٦ فى الثانى) فإن ثراء التنويعات كبير ، وهو الآن موضع الدراسة والبحث من جانبى . ولكن ما دلالة هذه الأرقام؟ .

إنها باختصار ميزان الموشح وعروضه على المستوى الأدبى ، وهو ميزان تحدد على أساس أن يخدم لحنا معينا (مقاما موسيقيا) أو أكثر من لحن طبقا لنظام النوبة ، ونظام النوبة سنعود إليه بعد قليل مع موشح ابن زهر السابق ومع موشحات أخرى له .

والآن نذكر القارئ بخبر ابن بسام عن الموشحات ، فهى عندما نشأت كانت بلا تضمين ولا أغصان . هذا معناه ، أنها كانت توضع على اللفظ العامى أو الأعجمى فحسب ، والذى كانوا يسمونه المركز وأخذ اسم الخرجة كما عرفنا فيما بعد من

تسمية ابن قزمان لهذا المركز ، ومن تسمية ابن سناء الملك . وهذا يعنى نظم عدد من الأشطار على وزن هذا اللفظ الأعجمى أو العامى . وقد يتفق هذا اللفظ الأعجمى أو العامى (وأرجح فى البداية أنه كان أعجميا) مع العروض العربى المستعمل أو سالمهمل ، وقد لا يتفق .

لكن كيف اتفق أن حدث ذلك؟ علينا أن نعود بالذاكرة إلى أشياء كثيرة طرحناها فى هذا الكتاب .

أولا : تعريف أغنية العلم التى تمثل دليلا عروضيا لغناء البدو : هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الأفراح وأغانى الوصف والفخر والحماسة والرثاء التى تتكون من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع إلى أعلى « الجواب » بدون إيقاع أو مصاحبة أية آلة موسيقية ، وتردد كلمة « علم » فى تلك الأغانى بشكل ملحوظ (١)! وقد سجلنا ارتباط (العلم) بالخرجة (٢) .

ثانيا : يقول ابن خلدون عن عرب الجاهلية : « وأما العرب فكان لهم أولاً فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة

---

(١) أغانى من بلادى ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٣٣ - ١٥٦ .

والساكنة ، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالإفادة ، لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت ، فتلائم الطبع بالتجزئة أولا ثم بتناسب الأجزاء فى المقاطع والمبادئ ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها ، فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديوانا لأخبارهم . . واستمروا على ذلك . وهذا التناسب الذى من أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى ، إلا أنهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علما ولا عرفوا صناعة ، وكانت البداوة غالبة أغلب نحلهم ، ثم تغنى الحداة منهم فى حداء إبلهم ، والفتيان فى فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترنم إذا كان الشعر غناء وإذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيرًا . وعللها أبو إسحق الزجاج بأنها تذكر بالغابر ، وهو الباقى ، أى بأحوال الآخرة (هل هو النواح؟) ، وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق فى آخر كتاب العمدة وغيره ، وكانوا يسمونه السناد ، وكانوا أكثر ما يكون منهم فى الخفيف الذى يرقص عليه يمشّى بالدف والمزمار . . . فيضطرب ويستخف الحلوم وكانوا يسمون هذا الهزج . . .(١)» .

---

(١) راجع بقية هذا النص وانتهائه بخبر ورود زرياب للأندلس ، وكأن ابن خلدون يشاركنا الرأى أن الحداثة العباسية وصلت ذروتها عند زرياب الذى حملها للأندلس .

وقول ابن خلدون « يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة » بالغ الأهمية بل إنه يصرح بعروض الموشحات الذى ليس هو إلا أعداد متساوية من المقاطع اللغوية فى أجزاء شطرات (أو أشطار) متناظرة أو متناسبة . وهذا ما انتهى إليه هذا البحث . وكأن الموشحة عودة للمنابع الأولى للشعر العربى .

ثالثا : إن نوبة زرياب تنتج بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج . وأن الأهزاج حل محلها فى الأندلس بعد ذلك الأزجال والموشحات ، فكأن الأهزاج هى الصورة الأولى من الموشحات ، ومن الغناء العربى فى نفس الوقت .

رابعا : إن الأندلسيين أعجبوا بأبى نواس ، وإن الأخير وضع مقطوعات على أصوات موسيقية ، أى على أبيات شعر تختزن ألحانا موسيقية ، وإن ابن عبد ربه تابعه فى هذا الأسلوب بل واكتشف من تابعه فيه من أهل بغداد واستحضر له أمثلة فى عقده .

وإننا باختصار إذا طرحنا التضمين والتغصين من الشكل الحالى للموشحة لخرج لنا شكل يشبه مقطوعات أبى نواس أو ابن عبد ربه ، لكنه سيكون موزونا بنظام المقاطع الصوتية .

خامسا : أن زرياب عرف الموسيقى الرومية والفارسية فى بغداد ، بل إنه عرف نظام أشعارهم كما وصفها الجاحظ ، ولا شك أن أبا نواس أيضا قد عرفها وفيها الشعر الغزلى على ألسنة النساء ، فوصل ما كان يصنعه من شعر على أشطار الأشعار (الأصوات) بلفظ - يجعل الصوت المبنى عليه نظمه على لسان امرأة أو صبى أو سكير . كما أنه لا شك قد شهد (وربما شارك سرا) فى محاولات إبراهيم بن المهدى لتطويع الشعر العربى للموسيقى على الطريقة الرومية ، أى محاولة تعديل الصيغة الإيقاعية اللغوية للشعر لتطابق الصيغة الإيقاعية للموسيقى . ومحاولة أبى نواس تدخل فى ذلك فهو يستخدم (صوتا : أى بيت شعر تم من قبل ترويضه وموافقته للحن) لبناء شعر « يغصنه » عليه أى يساويه به فى المقاطع وتوالى الحركات والسكنات ليسهل الغناء به حتى من غير تلحين جديد .

سادسا : ويحدثنا حازم القرطاجنى كأنما يلمح تلميحا إلى ما نحن فيه : « ومما تختص به طريقة الهزل ويحب اعتماده فيها ، أن تكون النفس فى كلامها مسفة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تقف دون أقصى ما يوقع

(يخرق) الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألا تطرح ما له باطن هزلى ، وإن كان له ظاهر جدى ، وأن ترد ما يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك إلى حيز الهزل بما يجعل مخلصا إلى ذلك من توطئة أو غير ذلك (كأنه يتكلم عن الخرجة وكيف يوطأ إليها بفعل : غنى/ غنت ، أو ما يرادفهما) . ويقع مثل هذا بتضمين (وهذا لا علاقة له بنفس المصطلح فى الموشحات) ، ويقع بغير تضمين . وأكثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك »(١) . والتفات أندلسى إلى التضمين يوحى لنا بإلحاح الأندلسيين على النظم على « لفظ الغير » .

سابعا : أن الموسيقى الأندلسية تتميز عن موسيقى المشرق ، ولعل أبرز ما يميزها خلوها من ربع المسافة الذى يعد بحق أهم ما يميز الموسيقى الشرقية بما فيها الموسيقى الفارسية . . . فإن الموسيقى الأندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعى (الدياتونيك) الذى لا نكاد نجده بكيفية ملازمة ودائمة إلا فى الموسيقى الأوربية ، ومن ثم نكاد نعلن أن الموسيقى الأندلسية ، وإن كانت من بقايا حضارة العرب ، فإنها حملت معها عبر

---

(١) المنهاج ، ص ٣٣١ .

العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب ألحانها ونظام تأليفها بطابع خاص هو وليد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بالموسيقى الأسبانية القديمة ... لقد بذلت الموسيقى العربية لأوربا بسخاء منذ استتب الأمر للعرب فى الأندلس ... ولكن لم يحل ذلك دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها جمالا وثراء . ويقول التيفاشى : إن أهل الأندلس فى القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى أو حداء العرب ، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه إلى أن تأثلت الدولة الأموية . وكان ذلك زمن الحكم الربضى ، فوفد عليه من المشرق ومن أفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية ، فأخذ الناس عنهم إلى أن وفد الإمام المقدم ..زرياب .. فجاء بما لم تعهده الأسماع إلى أن نشأ ابن باجة الإمام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المغرب واقترح طريقة لا توجد إلا فى الأندلس مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها(١) » . وتتكرر هنا

---

(١) الموسيقى الأندلسية المغربية ص ٦ ، ٨ .

« طريقة النصارى ، غناء النصارى » ، ويعنينا إثبات وجود هذا الغناء بين الأندلسيين بجانب مزج الموسيقى الأسبانية القديمة بالموسيقى العربية .

ثامنا : وجود أنواع متعددة من الأغانى والموسيقى الشعبية مثل موسيقى الصقالبة التى استخدموها فى ترتيل القرآن؛ وذلك أنهم استعملوا اللحن « الصقلبى » فى قراءة : « وإذا قيل إن وعد الله حق » ، وأخذوا يرقصون كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل ، ويصفقون بأيديهم على إيقاع الأرجل ، وإن هم قرأوا القرآن على لحنهم « الرهب » نظروا إلى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح كقوله تعالى : « إنما المسيح عيسى بن مريم » وكقوله تعالى : « إذ قال الله يا عيسى ابن مريم » فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة فى الكنائس (١) » . كذلك هناك غناء ورقص بربرى أخذوه من رجال السودان الذين كانوا يلعبون الثقاف بالحديد ويرقصون ، ونساؤهم يضربن آلة اللعب ويغنين ، والزامر يزمر عليهم (٢) » .

---

(١) نفسه ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) مجلة عالم الفكر ، المجلد الثانى عشر ، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨١ ص ٤٣ .

تاسعا : كان معظم شعراء القرن الثالث فى الأندلس يحاكون شعراء الحداثة فى بغداد ، والمحاكاة تمثل رؤية للعالم ونظام سلوك ، ولهذا اقتدوا بزرياب ، وهم أيضا أهل اختراع (١) .

* * *

إننا لو جمعنا هذا كله مع بعضه فى يد زرياب الموسيقار الشاعر ، فإنه لن يهمل هذا الواقع بل سيجد أغنية علم أندلسية (كلمات) ، ولديه موسيقاه مع أنواع أخرى من الموسيقى مثل غناء النصارى وطريقتهم وغناء الصقالبة وهم يوشحون حتى « بآيات من القرآن » . إن الهزج العربى البسيط الذى يشير إليه ابن خلدون والتيفاشى باسم الحداء ليس إلا أغانى العلم فى الشمال الأفريقى اليوم ، وهى لا شك قد وجدت فى الأندلس ، وسيحاكى أبو نواس : سيأخذ الصوت من الحياة ، ويؤلف عليه كلمات (وكان شاعرا) للتغنى بأيام عبد الرحمن الأوسط العروس فى موشح عروس يخلط بين العامية والمعربة ، وبين الأسبانى القديم والعربى البغدادى المحدث ، وبين العربية والأعجمية وبين الأبيات والأقفال ، أزواجا ، بل سيحاكى ، وسيصبح ذلك

---

(١) اشتهر عباس بن فرناس باختراع آلات متعددة ، بل حاول الطيران . ومسلمة المجريطى ألف الكتاب الوحيد فى السحر ، ولم يؤلف بعده كتاب حسب ما قاله ابن خلدون فى مقدمته ، وهم اخترعوا الموشحات والزجل ، وألفوا كتبا فريدة فى التراث العربى مثل طوق الحمامة والتوابع والزوابع وحى بن يقظان ، بل فى هذا المجال يمكن ذكر مقدمة ابن خلدون .

غناء موشحا مثل غناء الديك الموشح . إننى أفترض نشوء الموشح العروس فى أيام عبد الرحمن العروس . ولم تكن كذلك إلا بكلمات زرياب وغنائه ، فعصر عبد الرحمن كثر فيه المنتزون وحدثت المجاعات ، لم يكن عصرا ذهبيا كما لم يكن عصرا ساقطا ، ولكنه له أمجاده وبؤسه ، وألحان زرياب لفت البؤس لتخفيه فى موشح «عروس» يتغنى بأيام العروس : عصر عبد الرحمن . إن غيبة الموشح العروس من كتاب دار الطراز ليس بأقل وجاهة من الأسباب التى دعت إلى إخفاء خبر نشأة هذا الموشح فى عصر عبد الرحمن الأوسط . وليس من المهم أن يكون زرياب هو الذى كتب كلماته أو اخترعه إنما كان هو البؤرة التى انصبت فيها كل العناصر التى تدعو لاستمرار التطوير فى الشعر والغناء لسلوك خط الحداثة المتلاشى فى بغداد . إن هذا القرن الثالث الذى يظهر فيه المتنبى فى الشرق والموشحات فى الغرب لدليل على ما أصاب حداثة المشرق من عودة إلى البداوة ، وكان عبد الرحمن الأوسط بداية خروج الأندلس - فى طريق عكسى - عن البداوة نحو الحضارة (*) .

(*) الباحث يكاد يعتقد أن أوزان الخليل اقتراح جليل أكثر منه ميزانا للشعر العربى ، وقد أخذ كل الشعراء بعد الخليل بهذا الاقتراح الذى لا يسجل واقع شعر شفوى مرتجل يوزن لحظة ارتجاله بميزان يقيم أوده الإنشاد ، وعبقرية ابن خلدون سجلت ذلك كما عرضنا .

- ٤ -

بين الموشح « العروس »
والموشح « المثالى »

افترضنا نشأة الموشح العروس فى عصر زرياب على يديه وعلى يدى غيره بعون منه . فلدينا أحد الأمراء هو المطرف بن محمد بن عبد الرحمن (الأوسط) يقول عنه صاحب المقتبس :

« برع فى الشعر وهو ابن عشرين سنة ، ومن قوله :

أشهى من الكاس حامل الكاس
أرعاه ما طاف حول جلاسى
يثقل من أجله الجليس ولو
كان من النسك آمن الناس

وكان المطرف هذا مشغوفا بالسماع مثمنا فى محسنات القيان حتى لغا فى الموسيقى ، فبلغ منه علما ، وضرب بالعود ضربا حسنا ، وصاغ عليه أصواتا معجبة ، وطرّق لنفسه طريقة حسنة حملها المغنون عنه ، وأكثر من احتوى عليها القصر يعزونها إليه ، وربما غنى بها قطعا من شعره . . . وكان المطرف هذا حاد المزاج ، شديد الحمية فى غذائه ، مفرطا فى ذلك فلا يزداد إلا نحافة وشكاية منغصة .

ولقد قال له بعض أصحابه : كم هذا التغصص بالحمية الشديدة ، فلك قدوة فى بنى بسيل ، ومثل فى أضدادهم بنى عاصم ، فإن البسيليين يحتمون ، وهم نحاف مهازيل مضنون ،

والعاصميون لا يحتمون ، وهم سمان غلاظ مضمخون ، فاستضحك لقوله ولم يحل عن بصيرته .

وقد كان محمد بن عبد العزيز العتبى الشاعر . . . (ينقطع إليه) ، وفيه يقول فى تفضيل شعره من قصيدة له :

يغنى مسامعنا إليه حواليا
بلآلئ من لفظه وزبرجد
والشعر يسجد نحو قبلة شعره
ولغير قبلة شعره لم يسجد

ويمدحه أيضا :

وقف القوافى على الأمير . . .
ألبسته مدحتى وألبسنى
ملابسا كالسراب فى قيعه
قد ساق وشيا غدا له زهر
علىّ يذكى الضحى بملمتعه
كأنه نور روضة أنف
من صنع دانى الرباب منهمعه
ملحفة كالكلا مؤزرة
من بين شتى الكلى ومجتمعه
ألحفها قطرها وأزرها
من حمر نواره ومن فقعه

فراح للسامعين فى مدحى
ورحت للناظرين فى خلعه

ويؤكد معاوية بن هشام ما سبق من دور خاص للمطرف فى الشعر والموسيقى . وكان الولد المطرف أكلف ولد الأمير محمد بالأدب ، وأطبعهم فى صوغ الشعر ، وأصبهم بالسماع ، وأبصرهم بالموسيقى ، وأجمعهم لمحسنات القيان (١) » .

وهذا الخبر يستحق وقفة . فما معنى « لغا فى الموسيقى حتى بلغ منه علما » فالضمير فى « منه » مذكر فلا يعود على الموسيقى ، وإنما يعود على مصدر من لغا أو اسم ، وقد يكون هذا المصدر أو الاسم : (لغو أو لغوى) ، واللغو هو المطّرح من القول وما لا يعنى ، وهو غير المعقود من الكلام . واللغوى : أصوات الطير ، والطير تلغى بأصواتها أى تنْغَم :

صفر المحاجر لغواها مبينة
فى لجة الليل لما راعها الفزع

وأنشد الأزهرى :

قوارب الماء لغواها مبينة

ويقال : سمعت لغو الطائر ولحنه ، وقد لغا يلغو ، وقال ثعلبة بن صغير :

---

(١) المقتبس ص ٢٠٥ - ٢١٠ .

باكرتهم بسباء جون دارع

قبل الصباح وقبل لغو الطائر

واللغو : الهزل (١) ، « والهزل والزجل (٢) » مترادفان فى اصطلاح أصحاب الأزجال ، والزجل أيضا هو صوت الطيور . فاللغوى واللغو يترادفان مع الزجل . فنحن إذن أمام فن عامى مرتبط بالموسيقى قد بلغ فيه المطرف علما . وسيكون هذا الفن أصل الموشح أو الموشح نفسه ولا سيما أن اللغو هو المطّرح من الكلام ، والمطرح من الكلام فى الغناء الرسمى « هو العامية » . وشخصية المطرف شخصية موشحة ، مؤهلة كذلك : فهو يأكل كثيّرا وينحف كثيرا ، فله سمت الفنانين يهلك ماله فى القيان المثمنات . أما شعره ، ففيه تفصيل وازدواج الوشاح « لآلئ وزبرجد » كما يقول العتبى الشاعر ، وأما ثوبه الذى أهداه إلى هذا الشاعر ، فهو أقرب إلى ثوب راقصة أو وشاح مفصل . والوشاح المفصل يصف به الكلاعى (الذى أهدى إلى هذا البحث أثمن تفسير لمصطلحى التغصين والتضمين) ازدواج المنظوم بالمنثور (٣) .

---

(١) راجع لسان العرب مادة « لغا » ، ومادة « هزل » ، ومادة « زجل » . راجع الجذوة ص ٩١ عن شعر الهزل .

(٢) الزجل فى الأندلس .

(٣) إحكام صنعة الكلام ص ١٤٤ .

ولهذا يصبح ذا مغزى كبير فى قصة المطرف أنه « طرّق لنفسه طريقة حسنة ، حملها المغنون عنه » .

وأخيرا ، فالبيتان اللذان أوردهما له الخبر السابق بهما خلل عروضى يوحى بمذهب هذا الشاعر . ويعاصر المطرف عباس بن فرناس وله فى الموسيقى باع كما فى الاختراع ، ولا يبعد أن يكون له ضلع فى الأمر .

إن خبر المطرف غامض ، لكن غموضه يعطيه أهمية ، فكل ما ارتبط بالموشحات والشعر الشعبى ، إذا نسب إلى أحد فكأنه إهانة له ، ولصاحب المؤلف الذى ينسب .

على أى الأحوال ، فنحن نفترض نشأة الموشح العروس فى هذه الفترة ، ونفهم من صفاته ما يأتى :

١ - أنه يلحن أى يميل إلى العامية .

٢ - أن فقراته سبعة لكل قفل من أقفاله (*) .

٣ - أنه كان متداولا حتى القرن السادس (عصر ابن سناء الملك) ، وهذا يعنى أن موشحات الأولين لم تكسد حسب خبر ابن خلدون ، وإنما ظلت ذائعة بين الناس على المستوى الشفوى (**) لرفض الثقافة الرسمية الاعتراف بها إلى حد أن

(*) ويحدثنا ابن خلدون فى مقدمته عن كلف الأندلسيين بالرقم ٧ وتبركهم به ، حتى أن وزراء عبد الرحمن الأوسط كانوا سبعة .

(**) ومن المؤكد أن الموشحات فى المغرب الكبير اليوم بجانب كثير من الحلبيات وغيرها استمرار للموشح العروس . وهو أمر يحتاج لدراسة ميدانية .

رجلا مثل ابن سناء الملك يفنى عمره فى دراسة الموشحات والإعجاب بها ، ويمتدح الخرجة العامية امتداحا مبالغا فيه يرفض أن يردد قفلا واحدا من هذا الموشح ، فكأن أخبار الموشحات الوثيقة بدأت مع تحولها التام إلى اللغة المعربة .

٤ – أنه فيما نظن امتدح عبد الرحمن الأوسط « وكان يقال لأيامه أيام العروس » . والعبارة فى نظرى ترادف « أيام زرياب » ، أى أيام الغناء المسمى « العروس » ، ولعلها عبارة ساخرة أكثر منها مادحة لنسبة عصره إلى الغناء . فالمكانة التى نالها زرياب بلغت بغداد وكان يسير فى موكب أشبه بموكب الملوك (١) .

وإذا كانت العبارة ساخرة ، فمدعاة السخرية الأكبر أن تكون تلك الأغانى مستوحاة من أغانى تغنيها النساء للعروس ، وأن تكون ملحونة ، فكأننا بهذا التفسير نصل إلى أصل الموشح . إن أغانى أفراح « العروس » أغان شعبية بالضرورة ، وهى عند الأندلسيين محاكاة للعمليات الزراعية (٢) . ثم إن هذه العمليات

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الثانى فى حديثنا عن زرياب ص ١٠٦ – ١١٦ ، وراجع مكانة زرياب من الأمير أمام الناس ما يحكيه الخشنى : « لما مات القاضى يحيى بن يعمر بقى الناس بلا قاض حتى « خطر » بهم يوما زرياب راكبا إلى البلاط فسألوه أن يخبر الأمير عنهم بما هم فيه من سوء الحال إذ ليس لهم قاض . . . » . قضاة قرطبة ص ٥ .

فاستغاثة الناس بزرياب دون كل رجالات الدولة والأمراء ، يعنى أمرين : أن أحدا لا يجرؤ على اقتراح شىء على الأمير ، وأن زرياب كلمته مسموعة عند الأمير . فنسبة العصر إلى غناء استجده زرياب ليس ببعيد .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٤٣ .

نفسها تحتوى على أهم مصطلحات الموشح : « الخرجة - أغصان - أغراس (وردت فى خبر ابن خلدون - قفل (وهو الذى يغلق الماء عن الحوض الزراعى) - أسطار (التى يشقها المحراث) - بيت (خيمة البدوى) أو الحوض الزراعى (٣) . واللحن فى الموشح العروس دلالة على ارتباطه فى عروضه ونظامه الكلى بالأغنية الشعبية العامية .

* * *

أما كون الموشح العروس له قفل من سبع فقرات فهذا له مغزى كبير يكمن فى المحاولة الكبرى التى قام بها زرياب ، فهى على مقاس « مقادير السبع نغمات » التى يتكون منها السلم الموسيقى العربى (١) .

والمغزى هنا محاولة لتطويع الأغنية الشعبية للسلم الموسيقى العربى ، ثم تطوير هذا السلم بتطعيمه بموسيقى هذه الأغانى الشعبية ، وهى موسيقى بالضرورة خفيفة توافق الهزج العربى الذى أشار إليه ابن خلدون (٢) .

ولهذا الأصل الذى ربط الغناء الجديد بالسلم كاملا ، فإن

---

(٣) نفسه ص ١٣٠ - ١٤٤ .

(١) يتشكل السلم الموسيقى العربى من سبع نغمات ، حاول مؤتمر الموسيقى (لجنة المقامات) المنعقد فى القاهرة ١٩٣٢ تحديد مقاديرها . راجع : مفتاح سويسى المرجانى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ ، جـ ١ ص ٣٠.

(٢) هذا البحث ، الفصل الثانى ص ١٢١ - ١٢٣ .

كلمات الموشح تضبط فى الغالب على الإيقاعات الكبيرة ، ويتركب الموشح من مجموعة بدنيات وسلسلة وقفلة ، فتتفق البدنيات فى اللحن وتختلف فى السلسة ثم تتفق فى القفلة (١) . وهذا يذكرنا بالشعر الساخر من سوء معاملة العلماء بالمقارنة مع ما يغدق به على زرياب (٢) . وكيف ربطنا بين القفلة الواردة فى هذا الشعر والمنسوبة لزرياب وبين الهزج الوارد فى نوبته (٣) .

وتطوير السلم الموسيقى على يد زرياب جعل الموسيقى الأندلسية تخلو من نصف ومن ربع النغمة ، وحيث إن المقام العربى يتكون من أربعة وعشرين ربعا (٤) ، فإننا نتوقع أن نوبة زرياب ستحولها إلى (٦ X ٨ X ٢) ، وهذا معناه أن تتشكل نوبته من ٩٦ نقرة تحتاج إلى ٩٦ مقطع لغوى فى شعر الغناء ، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه بسهولة فى شعر القصائد العمودى إلا بتمطيطه وكسره كما فعل إبراهيم بن المهدى ، وكما أشار إلى ذلك ابن عبد ربه فى شعر له (٥) .

---

(١) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .

(٢) هذا البحث ص ١١٥ .

(٣) نفسه ص ١١٤ .

(٤) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .

(٥) لست متخصصا فى الموسيقى . ولكنى تداولت الأمر مع عالم موسيقى شيلانى هو دكتور صمويل كلارو فالديس ، وهو يعمل على موسيقى وكلمات الغناء الشعبى الشيلى المسمى لاكويكا بمساعدة باحث مجتهد فى هذا الشأن ، وهو فى نفس الوقت كاتب كلمات لاكويكا وأحد المؤدين لها . وقد اتضح لهذين الباحثين أن لاكويكا =

وخلو الموسيقى الأندلسية من ربع التون (النغمة) متمثلا فى السلم الموسيقى المشرقى المتضمن ٣/ ٤ النغمة ، يعنى باختصار أن الأربعة والعشرين ربعا قد صارت ٩٦ ربعا ، أى أربعا وعشرين نغمة كاملة ، ومعنى ذلك تغليب الموسيقى على الكلمة وجعلها تابعة « وإنما حسبنا أن نثير الانتباه إلى أن الباحثين فى تاريخ الموسيقا الأندلسية - وهى التى تزخر بالألحان الآلية المجردة من الكلام - قد أثبتوا أن مؤلفيها قد بثوها من المعانى والعواطف الكثير مما يستطيع إدراكه من رهف حسه وصفا ذوقه . . . وليس من الصدف أن تكون التواشى السبع (*) من هذه النغمة (الحجاز المشرقى فى المغرب) ، فهى عنوان الفنون المغربية » .

وقد لاحظنا صدق نظرية (٦ X ٨ X ٢) كعدد لمقاطع لغوية للنص الشعرى التوشيحى للنوبة الأندلسية بمراجعة عدد مقاطع عينة من الموشحات (١٠٠ موشح) ، فكلها تسعى نحو الوصول إلى هذا الرقم بوسائل ترتبط بأساليب تغيير النص الأدبى أثناء الغناء .

= ذات أصل عربى حملها الأندلسيون إلى تشيلى ، وقد قاما ببحث شيق عن النوبة الأندلسية وقارناها بنوبة لاكويكا فظهر تطابقهما ، والنظام الرياضى (٦ X ٨ X٢) ، هو اقتراح « فرناندو جونثالث الباحث المساعد ، لأنه بالفعل أسلوب أداء نوبة لاكويكا والموشحة فى نفس الوقت حسب فهمه للنوبة .

(*) لاحظ ارتباط الرقم (٧) بالموشح العروس وبالسلم الموسيقى العربى وبالموسيقى الأندلسية .

وأثناء دراسة عدد المقاطع بموشحات ابن زهر وقعنا على موشح يمكن أن نسميه الموشح المثالى ، وهو الذى أطلق عليه ابن سناء الملك بأنه : « يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها (١) » . وهذا الموشح يصل إلى نص أدبى يعطى فى كل مقطوعة (٩٦) مقطعا لغويا حسبما يسير الغناء فيما نظن . هذا الموشح (٢) مقطوعته الأولى هى :

نبه الصبح رقدة النائم / فتنبه للصبوح
وادر قهوة لها شان / ذات عرف يفوخ

* * *

يا حميا الكأس لاجفت / منك أرض الكريم
ولك الخير كلما التفت / ورقات الكروم
ولعمرى لنعم ما حفت / ببنان النديم

* * *

هاتها قبل بكرة اللائم/ ورواح النصيح
وأدر أن العذول شيطان/ يغتدى ويروح

* * *

وعدد فقراتها هى : ق (٦/١٠) X ٢
غ (٦/١٠) X ٣

---

(١) هذا البحث ص ٨٢ .

(٢) ديوان الموشحات جـ ٢ ص ١٠٤ - ١٠٥ .

وحيث إن غناء الموشح يقتضى ترديد ٩٦ مقطعا لغويًا فى كل نوبة (*) (نوبتجية أو تدخل مطرب فى سلسلة متتالية من المطربين) ، فإن هذا الموشح التام يتكون القفل فيه من سطرين ثم البيت من ثلاثة ثم القفل الأول من سطرين . ويصير عدد المقاطع اللغوية بهذا الترتيب :

المطلع :
١٠/٦ = ١٦
١٠/٦

البيت :
١٠/٦ = ١٦
١٠/٦
١٠/٦

القفل الأول :
١٠/٦
١٠/٦

ويبدأ الغناء بالإنشاد (١) ، وهو ترديد بيتى المطلع دون

(*) ظلت النوبة تحتمل المعنيين : المعنى القديم وهو تسلسل متتال من المطربين يغنون واحدا بعد الآخر بمتابعة الغناء فى نفس اللحن بأشعار مختلفة ، وسيصير ذلك فى الموشحة ترديد مقطوعة (ربما بمعاونة جوقة) ، والمعنى الذى أحدثه زرياب؛ وهو أن يكون هذا الغناء ذا تسلسل لحنى معين .

(١) الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ١١٩ - ١٣٤ .

موسيقى . ثم يتم الغناء مع مصاحبة الموسيقى على مرحلتين :

الأولى ترديد البيت : (١٠/٦) x ٣ = ٤٨ مقطعا ، ثم ترديد القفل الأول مع السطر الأول من المطلع (١) .

القفل الأول (١٠/٦) x ٢ = ٣٢ .

السطر الأول من المطلع (١٠/٦) x ١ = ١٦ (*)

المجموع ٤٨

ويصير مجموع البيت + القفل + السطر الأول من المطلع = ٩٦ مقطعا لغويا .

وفى ضوء هذا الفهم نتصور ضرورة إنشاد الموشح . إنها ضرورة موسيقية ، وهى إيجاد نص يتوافق مع التطوير الذى

---

(١) راجع نظرية ريبيرا ، والمطلع فى الأشعار التوشيحية الأسبانية فى : الموشح الأندلسى ص ٣٢ - ٣٦ . كذلك راجع مفهوم الكندى للمقام : « المقام ترتيب للنغم فى علاقة معينة تحددها :

أ- نغمة البداية (المطلع فى الموشح) ، وهى أيضا نغمة النهاية .

ب- نظام ترتيب الأبعاد ، البعد تلو الآخر ، فى تماثل تركيبى معين (فقرات/ أشطار ، أو أقفال/ أغصان) قائم بين جموع النغم (ويعنينا الجمع المنفصل ويتكون من ١٦ نغمة) . راجع : الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : د . يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٦٥ ، ٦٦ . هذا والكندى يسمى الشعر الأقوال العددية لمطابقة عدد حروفها عدد النغمات (نفسه ص ٦٧) .

(*) يقول الكندى : « ... إذن : يبقى النغم ست عشرة نغمة منها عشر نغمات ثابتة فى جميع ما يستعمل فى الجنس ، لا تبدل مواضعها ، فأما ست منها فمتبدلة . فأما التى لا تبدل فهى ما كان على نهايتى الدساتين وأما المتبدلة فما كان بين ذلك (نفسه ص ٨٧) .

أدخله زرياب على السلم الموسيقى العربى من ناحية ، والذى اضطر أن يدخله على النص الغنائى المستوحى (الخرجة) حتى يتطابق مع السلم بصورته الجديدة من تجزىء سطور هذه الأغنية وحذف بعض الكلمات وإضافة أخرى .

إننا نتصور أن الموشح العروس كان موشحا مثاليا يتطابق تماما مع الأصوات الجديدة التى وضعها زرياب - أو الموسيقيون المعاصرون له واللاحقون عليه - بشكل حقق زواجا سعيدا بين الأغنية الشعبية ، وبين فن التأليف الموسيقى . وهذا الزواج غير من كلا الزوجين .

لكن الوصول إلى هذا النموذج المثالى الذى يستقل بالتلحين قد يضع قيودا كبرى على هذا الفن الناشئ . ومن ثم فكما يكرر سطر من سطور المطلع ، فلم لا تمارس القاعدة على نطاق واسع . وقبل أن ندخل فى تفصيل ذلك يهمنا أن نعود إلى ما طرحناه من ابتداء نوبة زرياب بالإنشاد كتقليد ظل ساريا حتى اليوم فى نظام النوبة الأندلسية فى المغرب المرتبطة بالموشح وفى غيرها من الطبوع المرتبطة بغناء أشعار أخرى تقليدية وذات أصل شعبى كالموال . إن مراجعة أبيات الإنشاد المعروفة للنوبات التى مازالت معروفة وللنوبات الضائعة ، وأيضا للطبوع⁽¹⁾ سنرى مثلا آخر لأغنية علم أو صوب خليل ، والتى

---

(١) راجع هذه الأبيات فى : الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ١٢٢ - ١٢٣ ، ومن المفيد مراجعة خصائص إنشاد النوبة (الموشح) ص ١٣٤ (نفسه) .

اتخذت كدليل لميزان الأغانى . إن الإنشاد بالصوت دون الآلة مرشد للآلة ، وكأن الموسيقى الأندلسية خاصة والعربية عامة ، قد أخضعت الآلة الموسيقية للآلة الإلهية وهى الحنجرة ، وهى إذ أخضعت الكلمة الشعرية للموسيقى لم تكن إلا مهتدية بهذه الكلمة نفسها ولكن على مستواها الشعبى . ولهذا من المفيد أن نتذكر تعريف أغنية العلم الذى ذكرناه منذ قليل ، وأنها تؤدى دون موسيقى تماما مثل الإنشاد ، كما أنها تؤدى قبل أغنية طق فى الأفراح . وقد أثبتنا بما لا يدع مجالا للشك علاقة الموشحة بالأغنية الشعبية لكونها (أى الموشحة) تقوم على الخرجة ، والخرجة اسم لأغنية شعبية من ناحية ، ومصطلح زراعى له علاقة ما بالنسوان من ناحية أخرى (١) .

ونعود لفكرة ممارسة التكرار للوصول إلى المقاطع اللغوية المطلوبة (٩٦ مقطعا) دون فرض الشرط الصارم للوصول إلى الموشح المثالى الذى يستقل التلحين به . والتكرار نفسه سيولد قواعد أخرى مثل إدخال زوائد وإضافات اعتبارا من لفظة (آه) أو عبارة (يا معذبى كفانى) .

أما التكرار فى أطرف صورة فهو مثل موشح ابن زهر الذى ذكرناه آنفا ونورد منه المقطوعة الأولى لشرح الفكرة . تلك هى :

قلبى من الحب غير صاح   صاح

---

(١) هذا البحث ص ١٣٢ .

وإن لحانى على الملاح لاح
وإنما بغية اقتراحى راحى
وإن درى قصتى وشانى شانى

وعدد مقاطع أغصانه وأقفاله (١٠/ ٢) وهو أقرع أى بدون مطلع . ومن المثير فى هذا الموشح احتواؤه على خرجتين ، وهما معا يشكلان مطلعا يتم به الإنشاد وإكمال عدد المقاطع المطلوب . والأكثر إثارة - وهذه من كرامات إمام التوشيح ابن زهر - يشكلان معا سياقا كالآتى : (وهما معا محل المطلع الغائب) .

قالت على الحسن من سبانى بانى
واحد هو يا أمى من جيرانى رانى

ثم - كما قلنا - يتم ترديد السطر الأول مع كل قفل وهو يشكل من جديد سياقا مقبولا ، فيجمعه مع القفل فى هذه المقطوعة الأولى من الموشح يصير :

قالت على الحسن من سبانى بانى
وإن درى قصتى وشانى شانى

وفيما نرى أن عدد المقاطع فى هذه المقطوعة .
= ١٢ X ٤ = ٤٨ .

فنحن فى حاجة إلى ٤٨ مقطعا آخر . وفيما أظن أن هذا لا يأتى إلا بتكرار الخرجتين (بديلًا عن المطلع) بالكامل أو البيت الأول مرتين ، وفى هذه الحالة يصير عدد المقاطع (٦ X ١٢ = ٧٢) فكيف تكتمل النوبة (٩٦ مقطعا)؟ . هنا نفسر طرافة تكرار

الجزء الأخير من كل من الغصن والقفل (صاح/ لاح/ راحى/ شانى) ، فالمغنى لا يقف بعده بل يوالى تكراره (صاح صاح صاح . . . إلخ) فيصير عدد مقاطع على كل سطر (١٦) ونصل إلى الموشح المثالى :

قلبى من الحب غير صاح   صاح صاح صاح
وإن لحانى على الملاح   لاح لاح لاح
وإنما بغية اقتراحى   راحى راحى راحى
قالت على الحسن من سبانى   بانى بانى بانى
واحد هو يا أمى من جيرانى   رانى رانى رانى
وإن درى قصتى وشانى   شانى شانى شانى

إن هناك وسائل لا تحصى من التكرار والإضافة ، ويراجع ما قاله ابن سناء الملك فى ذلك ، وكلها تهدف إلى إكمال النوبة . ويتحكم فى مقامها إنشاد المطلع أو بديله ترنما ، ودائما مع تعديل بنيته لضبط اللحن بتكرار كلمة من آخره أو تجزئته أو إضافة لفظ أو عبارة (١) .

مما سبق ندرك ضرورة اختراع الموشح العروس ، فقد تعودت العرب - كما ندرك من كتاب الأغانى - على التغنى بالبيت أو البيتين أو أكثر من ذلك قليلا (٢ - ٦) فى لحن يوضع على مقاس الشعر (كما يقول الجاحظ موزون على موزون) ، والآن يبدو أن زرياب لجأ إلى الطريقة الرومية (وضع كلام - كما

---

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الأول ص ٧٣ - ٨٣ .

ظن الجاحظ - غير موزون على موزون ، وهو شعر الفرس والروم) مع تعريبها بمحاولة وزن الشعر ليطابق اللحن بالتغصين والتضمين وخلق القوافى التى هى تكاد تكون اختراعا عربيا - داخل الشعر الشعبى الأندلسى ليصير عربيا . إننا أمام عملية معقدة للتبادل بين الثقافات ، لكننا نظن أن التغصين والتضمين قد تمت ولادتهما مع ولادة الموشحة ، أما ما فعله الرمادى أو عبادة ، طبقا لقول ابن بسام من تضمين وتغصين ، فليس إلا نقل التوشيح من الترنيم أى الميل للحن والعامية إلى العربية الفصحى ، فإننا لا نتصو سبع فقرات لقفل يتكرر بنفس النظام ويقاس بعدد المقاطع إلا التضمين والتغصين . والعمليتان معا هما التعديل الذى أدخله زرياب على شعر عرب الأندلس وموسيقاهم ، فهما - فى رأيى - مصطلحان خرجا من بطن الأغنية الشعبية المرتبطة بالأفراح أو بالعمل الزراعى ، والدليل على ذلك هذا الاستعمال الغريب لكلمة التضمين فى مخالفة غير مفهومة (إلا فى ظل ذلك) لاستعمال هذا المصطلح عند العرب (*) .

(*) يخشى الباحث من أن كلمة « التضمين » هى تصحيف وقع فيه مؤرخو الموشحات البخلاء ، وأن المصطلح ليس إلا مصطلحا زراعيا أيضا ، اشتق مثل « ضمة قشة » الأغنية الشعبية المشار إليها فى الفصل الثانى ، وبالتالى فهو « التضميم » وليس « التضمين » . ولا بأس من التسليم بهذا التصحيف ، مع وضع هذه الإشارة فى الاعتبار .

- ٥ -

اصل المصطلح فى فن التوشيح

لقد تحدثنا فى مطلع هذه الدراسة عن الأصول المعجمية لكلمة « موشح » ، ووعدنا باتخاذ موقف منها فى هذا الفصل الأخير .

لدينا خبران عن استخدام المصطلح فى بغداد : أولهما من الجاحظ يصف به استخدام آى القرآن المجيد فى الخطبة (١) ، وهو يعنى قرن شيئين من جنسين مختلفين . والثانى عن الكندى ، يقول عن أنواع التأليف الموسيقى : « . . . فأما على كم ضرب يكون اللحن ، فهو ينقسم أولا إلى قسمين قسم أحدهما المتتالى والآخر اللامتتالى .

أما المتتالى : فكالابتداء من نغمة ثم التزيد فى الحدة أو الثقل على استقامة .

وأما اللامتتالى : فينقسم قسمين : أحدهما اللولبى ، والآخر الموشح ، المسمى بالضفير ، فهو المبتدأ من نغمة ثم ينتقل منها إلى أخرى ، ثم ينتقل منها إلى دور الأولى ، ثم ينتقل منها إلى خلف نهايته ، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ، ثم تكون النقلة من آخره إلى مبتداه مؤتلفة .

---

(١) البيان والتبيين ج ٢ ص ٦ .

وهذا الضفير يكون نوعين أحدهما منفصل ، والآخر مشتبك . أما المشتبك فهذا الذى وصفنا أولا (هل المشتبك هو التام والمنفصل هو الأقرع؟) .

وأما المنفصل ، فأن يبدأ من نغمة ثم ينتقل منها إلى أخرى ثم إلى دور الأولى ، ثم ينتقل منها إلى خارجة (*) من الثانية ، تقع فيما بين الثانية والتى انتقل منها ، ثم ينتقل منها إلى خارجة عن التى انتقل منها أيضا ، حتى يؤتى على آخر نغم الجمع ، وتكون النقلة من آخره إلى ابتداء النغم مؤتلفة (١) » .

والكندى مات بعد منتصف القرن الثالث بسنوات قليلة ، فهو معاصر لزرياب ، فهل فكرة الموشحات منقولة من الأندلس إلى بغداد أم العكس؟ إننا نعرف أن فكرة الوتر الخامس للعود كانت مطروحة قبل أن ينفذها زرياب ، ومن الراجح أيضا أن فكرة الموشحات كانت مطروحة مثلها مثل فكرة الوتر الخامس فى أواخر القرن الثانى ، لكن الواقع فى العالم الإسلامى المشرقى لم يكن قابلا لتنفيذ هذه الأفكار النظرية ذات العلاقة المباشرة بالترجمات اليونانية التى كانت محصورة داخل فئات

(*) لا يمكن ربط هذه الكلمة بخرجة الموشح لسبب بسيط أنها فى أصل المخطوط خارج ، ولا أدرى لماذا حولها المحقق إلى خارجة ، فالمعنى يستقيم أفضل بلفظ المخطوطة ، ولعل المحقق ، وهو أستاذ موسيقى ، كان فى ذهنه الموشحات الأندلسية بخرجتها ومع ذلك فورود اللفظة (+ الموشح) مثير . ولابد من تعمق الأمر مستقبلا . عموما تكرر الخارجة يشبه تكرر القفل وتسميته بالخرجة كما ورد فى هذه الدراسة .

(١) رسالة فى خبر التأليف ص ١٠٧ - ١٠٨ .

معينة من المشتغلين بالفلسفة . وقد رأينا حزن إسحق الموصلى لعدم قدرته النظرية على الرد على أصحاب هذه الترجمات ، وكيف أنه طلب من صديق له إمداده ببعضها ، لكنه مات ولم يطلع عليها .

ولكن هذه الأفكار التى ارتبطت بالحداثة العباسبة فيما يبدو انتقلت إلى قرطبة ، ووجدت ظروفا اجتماعية أكثر ملاءمة ، ورغبة ملحة فى استيراد الجديد واستزراعه فى الأندلس أو اختراعه اختراعا . كما وجدت عناصر انسجام بين الأجناس المتنافسة أحيانا بالسيف أكثر من تلك التى كانت فى بغداد أو غيرها من العواصم ، فنحن فى الأندلس مثلا لا نسمع عن موالى للعرب كالموالى فى بغداد أو القاهرة ، وحتى أهل الذمة اسمهم المستعربون إذا كانوا نصارى ، واليهود يهود فحسب ، وأما أهل البلاد الصليون فقد صاروا عربا بشكل أو بآخر سواء كانوا بلديين أو مسالمة أو مستعربين أو ما شابه ذلك من مسميات ، أم البربر فلم نسمع عن مولى منهم سوى طارق بن زياد وهو مشكوك فى بربريته . والموالى الوحيدون فى الأندلس هم موالى بنى أمية المهاجرون من الشام ، وكانوا سند الدولة الأموية ، واختفى تجمعهم باختفاء النظام الأموى بجانب أنهم حملوا هذه التسمية فى المشرق . إن الوضع فى الأندلس اختلف اختلافا بعيدا عن عواصم المشرق وأنحائه المختلفة .

وبالتالى ، فإن ما يورده الكندى عن الموشح باعتباره جنسا

موسيقيا متميزا ، يجعلنا نتأمل فى وصفه للموشح بنوعيه ، وهو تأمل يحتاج لمراجعات كثيرة وعمل بحثى لابد أن يشارك فيه أساطين الموسيقى ، وأظن أن النوع الأول هو الذى توضع له كلمات يستقل التلحين بها ، أما الثانى فهو الذى يحتاج إلى زوائد . ولعل إبراهيم بن المهدى قد حاول بزوائده أن يحقق هذا النوع الثانى .

وعلى كل الأحوال ، فهذا الخبر يرجح اختراع الموشح الأندلسى فى عهد زرياب ما دام اللحن الموسيقى واسمه (ربما المترجم) معروفين فى ذلك العهد ، لكنه لا يحل إشكال تسمية الموشح إلا بطرح احتمال أنه اجتهاد من المترجمين . فخبر الكندى يقول : « والآخر الموشح المسمى بالضفير » ، وهذه العبارة تحتمل وجود أكثر من موشح أحدهما مسمى بالضفير . ولكن السياق يرجح شيئا قد يخرج هذا النص الغامض من دائرة اهتمامنا ، فهو يقسم اللامتتالى من الألحان إلى نوعين لا يسميهما لكن يصفهما ، يريد القول :

١ - اللامتتالى اللولبى (التكوين) .

٢ - اللامتتالى الموشح (التكوين) . وهذا الموصوف اسمه « الضفير » .

وهذا التفسير السياقى يتطابق مع مفهوم التوشيح عند الجاحظ ، وأخيرا عند ابن عبد الغفور الكلاعى قرن شيئين

مختلفين (ضفير) فى دورة يرتد آخرها مؤتلفا مع أولها مثل الوشاح . ومن ثم إذا أخذنا بذلك فإن هذه الصفة عند الكندى قد صارت اسما علما فى الأندلس عندما خرجت هذه الموسيقى من مفهومها النظرى إلى مفهوم عملى يخرج من صلب البادية ومن هدوء الريف ومن خيام العزف والأفراح إلى البلاط الأموى على يد زرياب وأعوانه من القيان والعازفين والزامرين لتخلق فنا يشارك فى تدعيم عناصر الانسجام الأندلسى ووحدة المجتمع فى مقابل عناصر التشتيت والتناقض (١) ، فهذا عبد الرحمن الأوسط « استفتح دولته بهدم فنادق الخمر وإظهار البر ، وتملى الناس معه العيش ، وخلا هو بلذاته ، وطال عمره ، وفشا نسله . . . وكذلك لذته بقدوم زرياب غلام إسحق الموصلى . . . وما هو يكتب إلى منجمه ونديمه عبد الله بن الشمر :

ما تراه فى اصطباح
وعقود القطر تنثر

إن هدم فنادق الخمر إرضاء لبعض العامة الذين يلذ لهم رؤيتها تهدم لكى يعاد بناؤها .

واستعراض التفسير المعجمى للكلمة يفيدنا ثلاثة عناصر هامة :

---

(١) لعل زرياب وجد فى الموسيقى الكنسية أو الشعبية الأندلسية نموذجا حيا قريبا من الموشح الذى يصفه الكندى ، فانفتح له باب تنفيذ الشكل النظرى .

١ - ارتباطها بالديك الموشح [*] ، والديك أول الطيور المغنين ومكانته فى التراث العربى كبيرة كما نراه فى ألف ليلة وليلة ، وكما نرى فى الغناء العربى نفسه الذى يخرج من الحلق بقوة ، وخروج الغناء العربى من الحلق ملاحظة قدمها فرناندو جونثالث ، فغناه لاكويكا كذلك ، وهى مرتبطة برقصة إيقاعاتها (٩٦ حركة) يحاكى فيها الرجل دور الديك والمرأة دور الدجاجة فى تمثيل دقيق لحركات الديك العنيفة مع الدجاجة ، ويؤيد هذه الملاحظة التى تفرق بين هذا الغناء المرتفع النبرة والغناء الأوبرالى « الأنفى » ، ما يقوله أبو هفان فى خبر عن أبى نواس ، يصف فيه جارية تغنى : « ثم أنها اندفعت بحلق كصوت المزمار [١] » وكذلك ما يحكى عن زرياب أنه « كان إذا تناول الإلقاء عن تلميذ يعلمه أمره بالقعود على الوساد المدور

---

[*] بقايا التراث الأندلسى تثبت احتفال الأندلسيين بمحاكاة الديك فى ألقابهم فهناك « ابن القوق » (قضاة قرطبة ص ٣٧) ، وهنا موشحة خرجتها :

أنا قُولُ قوقو   ليش بالله تذوقه

(ديوان الموشحات جـ ١ ص ١٧١) .

و (قوق/ قوقو) محاكاة لصوت الديك ، ومن الطريف أن هذه الموشحة لابن القزاز (له مكانة ابن قزمان فى الزجل) وهى سباعية شطرات البيت ، ولعلها تخليد لذكرى التغصين والتضمين فى الأغصان أسوة بالمراكز . ومكانة الديك الفولكلورية خلدتها ألف ليلة .

[١] أبو هفان المهزمى ، أخبار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار أحمد فراج) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ص ٨٩ .

المعروف بالمسورة ، وأن يشد صوته جدًا إذا كان قوى الصوت ، فإن كان لينه أمره أن يشد على بطنه عمامة ، فإن ذلك مما يقوى الصوت ، ولا يجد متسعا فى الجوف عند الخروج من « الفم » ، فإن كان ألص الأضراس ، لا يقدر على أن يفتح فاه أو كانت عادته زم أسنانه عند النطق ، راضه بأن يدخل فى فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع ، يبيتها فى فمه ليالى حتى ينفرج فكاه ، وكان إذا أراد أن يختبر المطبوع الصوت المراد تعليمه من غير المطبوع أمره أن يصيح بأقوى صوته يا حجام ، أو يصيح : آه ، ويمد صوته ، فإن سمع صوته بهما صافيا نديا قويا لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس عرف أن سوف ينجب ، وأشار بتعليمه ، وإن وجده خلاف ذلك أبعده (١) » . وهذا الخبر واضح الدلالة على التركيز على الفم والحلق ، فكلمتا ، « حجام ، آه » لا تمران بالأنف ، كما أن الغنة من الأنف ، وهى مدعاة لفشل المطرب عند زرياب ، وكانت هذه الملاحظة عن زرياب أيضا مما دعم به فرناندو جونثالث رأيه حول النوبة الزريابية ومحاكاتها للطبيعة ابتداء من الديك وانتهاء بالرياح والمطر وحركة الماء وتكرار الدورات الزراعية ، كما سنوضح بعد قليل .

---

(١) نفح الطيب جـ ٣ ص ١٢٩ .

٢ - ارتباطها بالشعر الهزلى وبالخيمة أو البيت الذى ضمت أوتاده (غصنت أشطار أغصانه ، وفقرات أقفاله) .

٣ - بالازدواج اللونى والأدوار .

وبالتالى فكل الإشعاعات الدلالية للكلمة قد تدخلت فى التقاطها ، ونقلها من عوالمها إلى عالم الاصطلاح ، فأطلقت على الموشح الذى يربط بين الغناء والحركة المستجيبة له (من اهتزاز أو طرب أو رقص) مثل الديك ، والشعر بما يحمل من هزل الأغنية الشعبية وطرافتها كما وصفها ابن سناء الملك - دون أن يدرى - حين وصف الخرجة ، وأخيرا الازدواج بالانتقال من مقام إلى مقام ، ومن أبيات إلى أقفال ومن العامية إلى الفصحى ، ومن الأعجمية إلى العربية ومن الشاعر إلى المغنى ومن الملحن إليهما إن لم يزدوج فى الرجل الشعر والموسيقى .

الموشح والدور

إذا كانت الموشحات دون كل الغناء القديم قد كتب لها الخلود على مستوى الغناء الشعبى أو الغناء الرسمى حتى اليوم ، فهو نفس السبب الذى يرجع إليه مؤدى لاكويكا فى تشيلى استمرار هذا اللون من الفن دون شوائب من الغزو الأجنبى الذى حاول أن يشوب عالم لاكويكا الشعبى ، واستمراره بإلحاح مثل استمرار الظواهر الطبيعية التى يحاكيها على مستويات متعددة ، منها ما رأيناه من محاكاة غناءالديك (أذانه) ، ولما كان الديك لا يتوقف عن الأذان ، فإن كل ظواهر الطبيعة فى دورة خالدة لا تتوقف ، وكذلك غناء الموشح لا يتوقف إلا لإرهاق المغنى أو انصراف المستمع له ، ومثله غناء لاكويكا ، وتلك هى النوبة الزريابية (*) .

« والنوبة تتشكل من ثلاثة أقسام تتوالى بهذا الترتيب : المشالية ، البغية (وسماها البعض عنوان النوبة ، وهذا يذكرنا بصدر الخرجة وهو وسطها تماما مثل البغية) ، والتوشية (١) » .

وأما الدور ، فإننا نجد ملحنى المشرق يطلقون على البيت الأول من الموشحة (أو الزجل) اسم « الدور ويعنون به القسم الأول من أقسام الموشح الثلاثة ، فى حين تحتفظ هذه الكلمة

(*) الزجل والسجع واللغوى صفات لغناء الطيور فى تكرره وحلاوته ، فلم لا يكون التوشيح اسمًا لغناء الديك (وهكذا يسمى بالأسبانية)؟ .

(١) الموسيقى الأندلسية ، والمغربية ص ٦٠ .

بمعناها الأصيل بالمغرب وهو ما يعنى مجموعة النقرات التى تكون الوحدة الزمانية التى يقاس بها امتداد اللحن الموسيقى (١) ، وفيما يبدو أدى هذا التعريف إلى اقتطاع البيت الأول - فى مرحلة متأخرة - من قفل من أقفاله وصار أغنية مستقلة اسمها الدور ، يتم تكرار هذا البيت ، ولذا يوصف هذا الجنس من الغناء بأنه «أطول ألوان الغناء العربى ، وفى العادة يتكون من مذهب (قفل أو مركز وقد أشار ابن خلدون إلى هذا المصطلح فى خبره عن نشأة الموشحات ، والمصطلح هنا يدل على أهمية القفل لأن المذهب هو الطريق والدليل) ومجموعة أغصان ، ويصاغ باللهجة العامية ، وتستخدم الوحدة الكبيرة لضبط زمنه (٢)» .

وفى المغرب : يعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الإيقاعى الذى يقوم عليه اللحن الموسيقى ، وهو مجموعة محدودة من النقرات بأنواعها الثلاث التأمت وانتظمت على نحو معين لتتخذ صورة هندسية تتحكم فى الحركة اللحنية بكيفية صارمة (٣) ... وتتعدد الأدوار فى الجملة الموسيقية الواحدة تبعا لطولها أو قصرها ، فتصبح مقاسا للمنشدين والعازفين .

وكل هذه تعريفات متأخرة ، تكاد تبتعد مرة كثيرا من نوبة

---

(١) نفسه ص ٤٦ .

(٢) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .

(٣) الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ٢١٢ .

زرياب ، ومفهومه لها وللدور ، ومرة أخرى تكاد تصير هى هى . لكن الذى أفهمه أن نظام النوبة مع زرياب لم يفقد مضمونه ، بمعنى أن النوبة ، وقد أصبحت مؤلفا موسيقيا ، قد صارت أيضا حبلا يصل بين المطربين الذين يتعاقبون واحدا بعد الآخر . فالنوبة ، بمفهومها القديم والشائع فى كتاب الأغانى ، تعنى تناوب المطربين فى الغناء كل حسب دوره ، وكل مطرب يغنى ما شاء من شعر لكن متابعا (فى معظم الأحوال) نفس لحن (مقام) المطرب الذى كانت نوبته فى الأول .

وما فعله زرياب من إنشاء فن شعرى جديد يتوافق مع نسق موسيقى جديد - كما نفترض بكثير من القرائن وليس لدينا غيرها - لم يلغ نظام التناوب ، وإنما تحكم يه وضبطه موسيقيا ، وبالكلمة المغناة عن طريق ابتداع شعر مقطوعى يتكون من مقطوعات كل مقطوعة على وزن الأخرى ، وفوق ذلك لها حادٍ وهادٍ ، المطلع دائم التكرار والأقفال ، وهذان لهما دليل أكبر وهو الخرجة . إننا نصل إلى منتهى الانضباط الموسيقى للنوبة مقابلا بانضباط غنائى ليس أمامه سبيل للخروج على اللحن ، وخاصة أن الإنشاد والبسيط والمجارى كانت ارتجالا ، وتلك هى حركات نوبة زرياب ثم تنتهى بالهزج ، وهو ثابت فى بناء الخرجة .

بهذا وحده يفهم تفوق زرياب وتحوله إلى أسطورة ، ولا سيما أنه زاد كل ذلك الانضباط بمقياس إيقاعى متكرر فى توال مع كل نوبة .

- ٧ -

الخرجة الاعجمية

استوفى هذا الموضوع كل من الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه «الزجل فى الأندلس» ، وغارسيا غومس فى كتابه الخرجات (الرومانثية) ، وليس لدى من مزيد أضيفه سوى الإشارة إلى أمر ذكرته قبل ذلك؛ وهو أن هذه الخرجات بدأت فى الاختفاء فى القرن السابع . وأنها تسير - حسب ذلك - فى خط متناقض ، كما أن الموشحة تسير فى طريق التعريب حتى تصير قصيدة عند لسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك . فما دلالة ذلك؟ .

نشك فى أن الوشاح العربى الأندلسى قد ألفها كما فعل ابن سناء الملك بخرجاته الفارسية ، فهذا كان يعارض الأندلسيين - باللغة الأجنبية التى يعرفها (الفارسية) ، ومهما تواترت إلينا الأنباء عن معرفة عرب الأندلس للغات الرومانثية ، كما نشك أن أحدا معينا معروفا من أصل إيبيرى قد قام بذلك . ونفس الشىء ينطبق على بعض الخرجات العامية العربية التى درسها فى إبداع عبد العزيز الأهوانى فى كتابه القيم «الزجل فى الأندلس» ، وأثبت بما لا يدع مجالا للشك انتماءها للغناء الشعبى الذى تملكه الجماعة .

وبالتالى : نسأل هل استعان الوشاح الأول بالغناء الشعبى الأعجمى أم بالغناء الشعبى العربى؟ الإجابة تتضح فى صياغة ابن

بسام البسيطة لخبره عن الموشحات «يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز» فالنوعان من الأغانى تعايشا وتمازجا قبل اختراع الموشح ، واكتسب الغناء العربى نكهة إيبيرية قديمة ، كما اكتسب الغناء الإيبيرى نكهة عربية قديمة مرة وحديثة مرة أخرى مع توالى الهجرات العربية (وأقصد دائما بالعربية : عرب شبه الجزيرة وغيرهم من الشام ومصر وأهل المغرب عربا كانوا أو بربرا) . وهكذا عندما يأتى زرياب سيجد أن الغناء العربى الإيبيرى القديم قد صار أندلسيا ، بمعنى أنه قطع نصف الطريق نحو إمكانية الامتزاج والتزاوج مع الموسيقى العربية الرسمية وحملها نحو أفق جديد .

ويبقى دليل على ذلك بعض الخرجات الأعجمية المختلطة بالكلمات العربية ، وتلك الأخرى العربية المختلطة بالكلمات الأعجمية مع روحها الشعبية النفاذة فى الحالتين ليست إلا درجة عليا من تولد غناء شعبى أندلسى جديد بين العربية والأعجمية ، وقد قطف ثماره زرياب ومعاصروه .

وتلك خرجة أعجمية حوت كلمات عربية معربة تقريبا :

إشتِ دِيا الباديا
دِيادِل العنصر حقا بشتريه ثوبى المدبج
ونشق الرمح شقا

[وتعنى : هذا اليوم ، يوم فجرىّ ، يوم عيد سان خوان (العنصرة) ، سأرتدى . . .] .

وهذه خرجة عربية حملت كلمات أعجمية :

نون كر نون ان خِلالُ
إلا الفتى السمرلّ

[نون كر نون : لا أريد] وكلمة خلال وسمرل كلمتان عربيتان لحقتهما أداة التصغير الرومانثية فهما خليل ، أسمر (مصغران) .

ولا بأس بخرجات عامية عربية هى مرقصات أطفال :

سيد صحب البنفسج
جى لعمك حبيبى جى

وأخرى :

أحمد محبوبى
بالنبى تيجى
جنى بالله
جى حبيبى جى

وهذا الجو الممتزج يولد مثل هذه الصورة فى إحدى الخرجات :

أعجمى الصوت (*) لكن شجانى
عربى اللسان

(*) وأعجمى الصوت تعنى أعجمى الموسيقى والأغنية معا ، تلك الأغنية الشعبية الأندلسية التى أدخلت كلمات عربية بديلا للكلمات الرومانثية داخل إطار موسيقى أعجمى ، وبقاء الأغنية الشعبية يعتمد على خلود إطارها الموسيقى ، فهناك أغانى شعبية مصرية الآن إطارها الموسيقى فرعونى (مثل أغانى سبوع الطفل) .

- ٨ -

خاتمة

هذا العمل كان سياحة على غير هدى فى عالم الموشحات ، وكان الباحث السائح مزودا بالأمل فحسب ، فلا نملك وثائق عن نشأة هذا النوع الأدبى . وبالتالى حرصت على تسجيل العمل كما كان يتم ، فبعد تأمل وبحث دام أكثر من عشرة أعوام لم أكن قادرا على كتابة سطر واحد عن الموشحات . وعندما كنت أحاول فهم خصائص الحداثة العباسية فى قرنها الأول (١٣٢ - ٢٣٢) أحسست فى أثناء ذلك بأننى فى الطريق إلى الأندلس ، وأن التيارات المستجدة هناك ستجبر على الهجرة إلى الأندلس . وقد تكون هجرة الراغب أو المضطر ، ولكن الأندلس فى قرنها الثالث (غاية الطريق الذى فتحته حداثة بنى عباس) كانت جذابة للراغب وفسيحة الصدر للمضطر . ووجدتنى أنتقل تلقائيا من بغداد إلى قرطبة ، وبدأت أصب نتيجة تأملات طويلة حاملا معى زادا من جذور عباسية جعلتنى أرى الأشياء أفضل . كان من الممكن الاستغناء عن الفصلين الثالث والرابع فى هذا الكتاب ، لكننى لو فعلت لما وصلت إلى ما وصلت إليه من نتائج تفتح الآن الباب على مصراعيه لأهل الأدب والموسيقى لحسم أمور كثيرة حول الموشحات ، تم (أوكاد) حسمها فى هذا العمل ، وقد آن أن أسجل ما أظنه أهم نتائج هذا البحث :

١ - اكتشاف أصل مصطلح « الخرجة » الزراعى الغنائى الشعبى ، وهذا بما لا يدع مجالا الآن للتكهن والتخمين حول أصل

الموشحة الشعبى . إن هذا الاستعمال للخرجة يثبت بشكل قاطع أن أغانى الحصاد والأفراح كانت أول ما استلهم من أغان شعبية ثم اتسع المجال ، وهذه الأغانى ينبغى أن تكون على لسان النساء ، فالخرجة لامرأة تشارك فى الحصاد وتقود الغناء لتدفع بالحماس إلى الحصادة ، وهذا ما يحدث حتى اليوم فى مصر ، وفى بيئات الحصاد اليدوى .

٢ - وعموما شعر النسيب الرومى يكون على لسان النساء ، ويتم توفيقه غير موزون على لحن موزون ، بمعنى أن النص الأدبى يتعدل أثناء الغناء ، وكان هذا ملهما للسعى نحو نص أدبى يقوم به التلحين ، باستلهام أجزاء مناسبة من الأغنية الشعبية (مبتدأ الانتقاء فى الحداثة العباسية عند استلهام لغة الشعب والشوارع الخلفية) .

٣ - تم انفراج أزمة مصطلح التضمين ثم التغصين . وهما مفتاح أكيد لميزان الموشحات ، وهذا أمر يحتاج لمزيد من الدراسة المتعلقة بتفصيل العمليتين وعلاقتهما بالموسيقى فى استكمال لمجهودات الباحثين الشيليين ومجهود صاحب هذا البحث فى الكتاب الذى بين يدى القارئ الآن . وهذان المصطلحان كما ذكرنا ظلا لغزا منذ ابن بسام (القرن السادس) حتى كتابة هذه السطور .

٤ - قدمنا « فرضا » أو « اقتراحا » يكاد يضىء بالحقيقة المختفية حول قصة الموشح « العروس » . ويعترينى الإحساس بأن ابن سناء الملك ضرب صفحا عن إيراده فى كتابه لسبب فوق ما تصورناه من السبب التقليدى فى الترفع عن تسجيل النماذج الشعبية ، وهو أن هذا الموشح كان يحتوى فى صلب هيكله الكلى ألفاظا وعبارات أعجمية

عجز الرجل عن فهمها ، فأفقدت الموشح العروس فى نظره رواءه .

٥ - فتح البحث النوافذ أمام الوسط الموسيقى والأدبى لمعرفة أسلوب أداء الموشح .

٦ - كشف « مبدئيا » عن امتداد التأثير العالمى الهائل لفن الموشح ، فمعظم الرقصات وألوان الموسيقى والغناء المرتبطة بها فى أمريكا الجنوبية ذات أصل أندلسى توشيحى مثل التانجو فى الأرجنتين ذات الشهرة الواسعة عالميا طبقا لبحث د . صمويل فالديس ، كما كشف عن قيمته الرمزية فى مجال مفهوم اللقاء بين الحضارات .

٧ - كشف عن أفق عريض كان محجوبا للعلاقة بين الموسيقى والشعر سواء أكان تقليديا كلاسيكيا أو محدثا أو موشحات .

٨ - وضع الحداثة العباسية فى القرن الأول العباسى فى مكانها من تاريخ الإبداع الأدبى ، وأثار دورها فى حداثة الأندلس كما تمثلت فى أهم جوانبها وهو اختراع الموشحات .

٩ - قدم البحث نموذجا للتعامل مع المناطق المفقودة المستندات من تاريخنا الأدبى ، وهو نموذج يكشف عن أن العمل العلمى يحتاج المغامرة والأمل فى آن ، مع إلحاح فى طرق الأبواب المغلقة .

* * *

أظن أن التوفيق الأكبر فى هذا العمل هو المحاولة بصرف النظر عن نتائجها ، فالإبحار بكل العدة الممكنة ثم بالله التوفيق .

سليمان العطار

المصادر والمراجع

أولا : المصادر العامة :

ابن سماك العاملى ، الزهرات المنثورة فى نكت الأخبار المأثورة (تحقيق : محمود على مكى) ، المعهد المصرى للدراسات الإسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ .

ابن بسام ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، نشرة إحسان عباس .

ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط : طه عبد الرءوف سعد) ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن سعيد ، المغرب فى حلة المغرب (تحقيق : شوقى ضيف) ، دار المعارف القاهرة ١٩٥٣ .

ابن سعيد ، المقتطف فى أزاهر الطرف (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ابن سناء الملك ، دار الطراز فى عمل الموشحات (تحقيق : جودة الركابى) ، دمشق ، ١٩٤٩ .

ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن الأزرق ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

ابن عبد الغفور الكلاعى ، أحكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

ابن جبير ، الرحلة ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨١ .

أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى (نسخة مصورة من طبعة دار الكتب ، ٢٣ مجلدا) ، مؤسسة جنال ، بيروت ، بدون تاريخ .

أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافى فى الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

أبو هفان المهمزى ، أخبار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار فراج) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الجاحظ ، البيان والتبيين (تحقيق : عبد السلام هارون) ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

حازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط٣ ، دار الغرب الإسلامى ، بيورت ، ١٩٨٦ .

الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق : زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر للترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

الرقيق القيروانى ، المختار من قطب السرور (اختيار : على نور الدين المسعودى ، وتحقيق : عبد الحفيظ منصور) مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٦ .

الصفدى ، توشيع التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦ .

[صفى الدين الحلى ، العاطل الحالى والمرخص الغالى (تحقيق : حسين نصار] ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

الضبى ، بغية الملتمس فى تاريخ أهل الأندلس ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

المقرى ، نفح الطيب (تحقيق : إحسان عباس) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيا : مصادر خاصة (دواوين) :

ديوان أبى نواس ، ضبط وشرح إيليا الحاوى ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٧ .

ديوان بشار ، تحقيق وشرح وتعليق : الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، حانفى ، ١٩٧٦ .

ديوان الموشحات الأندلسية ، تحقيق : سيد غازى ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٧٩ .

ديوان ابن قزمان ، تحقيق : ف . كورينطى ، المعهد الأسبانى العربى للثقافة ، مدريد ، ١٩٨٠ .

ثالثا : المراجع :

إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسى ، عصر سيادة قرطبة ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٦٠ .

إحسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسى ، عصر الطوائف والمرابطين ، ط٧ ، دار الثقافة بيروت ، بدون تاريخ .

أحمد هيكل ، الأدب الأندلسى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

جيمس مونرو ، النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى (ترجمة : فضل بن رمضان العمارى) ، دار الأصالة للثقافة ، الرياض ، ١٩٨٧ .

ستيرن ، الموشح الأندلسى (ترجمة : عبد الحميد شيحة) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

سليمان العطار ، الخيال والشعر فى تصوف الأندلس ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

شوقى ضيف ، العصر العباسى الأول ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

صلاح الدين محمد جبريل ، تحردية حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قورينا ، بنغازى ، ١٩٧٤ .

عبد السلام إبراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى ، دراسة فى الأغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ، ١٩٧٤ .

عبد العزيز الأهوانى ، الزجل فى الأندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

عبد العزيز بن عبد الجليل ، الموسيقا الأندلسية المغربية «فنون الأداء» ، عالم المعرفة (١٢٩) ، الكويت ، ١٩٨٨ .

على العسيلى العاملى ، الغناء فى الإسلام ، مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ .

مفتاح سويسى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ .

قائمة اصدارات
مكتبة الدراسات الشعبية
(صدر العدد الأول فى يناير من عام ١٩٩٦)

٢٥ - حكاية اليهود	تأليف : زكريا الحجاوى
٢٦ - عجائب الهند	تقديم يوسف الشارونى
٢٧ - حكاية اليهود ط ٢	زكريا الحجاوى
٢٨ - الحُلى	د. عبد الرحمن زكى
٢٩ - أبو زيد الهلالى	محمد فهمى عبد اللطيف
٣٠ - السيد البدوى ودولة الدراويش	محمد فهمى عبد اللطيف
٣١ - التاريخ والسير	د. حسين فوزى النجار
٣٢ - خيال الظل	د. ابراهيم حمادة
٣٣ - فرق الرقص الشعبى فى مصر	عبير السيد
٣٤ - مباحث فى الفولكلور	محمد لطفى جمعة
٣٥ - نجيب الريحانى	عثمان العنتبلى
٣٦ - عالم الحكايات الشعبية	فوزى العنتيل
٣٧ - الزخارف الشعبية على مقابر الهو	محمود السطوحى
٣٨ - الفولكلور ماهو ؟	فوزى العنتيل
٣٩ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن	المجلد الأول
٤٠ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن	المجلد الثانى
٤١ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن	المجلد الثالث
٤٢ - سيرة الملك سيف بن ذى يزن	المجلد الرابع
٤٣ - سيم العشق والعشاق	أحمد حسين الطماوى
٤٤ - كتابات فى الفن الشعبى	حسن سليمان
٤٥ - المأثورات الشفاهية	تأليف : يان فانسينا ترجمة : د. أحمد مرسى
٤٦ - بين الفولكلور والثقافة الشعبية	فوزى العنتيل
٤٧ - الشعر البدوى فى مصر - ج ١	د. صلاح الراوى
٤٨ - الشعر البدوى فى مصر - ج ٢	د. صلاح الرواى
٤٩ - الطفل فى التراث الشعبى	د. لطفى حسين سليم
٥٠ - تغريبة الخفاجى عامر العراقى	باسم حمودى

٥١ - الفولكلور .. قضاياه وتاريخه	تأليف : يورى سوكولوف ترجمة : حلمى شعراوى - عبد الحميد حواس
٥٢ - الأسطورة والإسرائيليات	د. لطفى سليم
٥٣ - البطل فى الوجدان الشعبى	محمد جبريل
٥٤ - الاحتفالات الدينية فى الواحات	د. شوقى حبيب
٥٥ - الاحتفالات الأسرية فى الواحات	د. شوقى حبيب
٥٦ - من أغانى الحياة فى الجبل الأخضر	د. هانى السيسى
٥٧ - النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية	د. أحمد شمس الدين الحجاجي
٥٨ - من أساطير الخلق والزمن	صفوت كمال
٥٩ - بطولة عنترة بين سيرته وشعره	د. محمد أبو الفتوح العفيفى
٦٠ - جحا العربى وانتشاره فى العالم	كاظم سعد الدين
٦١ - الزير سالم فى التاريخ والأدب العربى	د. لطفى حسين سليم
٦٢ - على الزيبق	فاروق خورشيد
٦٣ - ملاعيب على الزيبق	فاروق خورشيد
٦٤ - الشعر الشعبى العربى	د. حسين نصار
٦٥ - لعب عيال	درويش الأسيوطى
٦٦ - الأسطورة فجر الإبداع	د. كارم محمود
٦٧ - الزجل فى الأندلس	د. عبد العزيز الأهوانى
٦٨ - الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية عند الجعافرة	محمود فضل
٦٩ - أهازيج المهد	درويش الأسيوطى
٧٠ - الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية	د. حسين نصار
٧١ - الواقع والأسطورة	د. أحمد أبو زيد
٧٢ - أصل الحياة والموت	محمد عبد الرحمن آدم
٧٣ - الفلوكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى ج ١	د. صلاح الراوى
٧٤ - الفلوكلور فى كتاب حياة الحيوان للدميرى ج ٢	د. صلاح الراوى
٧٥ - ألعاب الأطفال وأغانيها فى مصر	محمد عمران
٧٦ - فولكلور الحج	محمد رجب النجار
٧٧ - آثار البلاد وأخبار العباد ج ١	زكريا بن محمد بن محمود القزوينى
٧٨ - آثار البلاد وأخبار العباد ج ٢	زكريا بن محمد بن محمود القزوينى